cahiers du CINEMA

PROGRAMMATION DU REGARD . 2
LE CINEMA ITALIEN EN QUESTION

Les Films

L'ami américain, Annie Hall, Des enfants gâtés, Gloria, Padre padrone, La Machine

CINEMA FRANCAIS . 3

Entretien avec Paul Vecchiali

Petit Journal, Festivals



N° 282 - NOVEMBRE 1977 **12 F.**

cahiers du CINEMA



L'ami américain (tournage). Au milieu, le grand Robby Müller (chef-opérateur). A sa droite, Wim Wenders.

N° 282 NOVEMBRE 1977

REDACTION EN CHEF : Serge DANEY, Serge TOUBIANA. SECRETARIAT DE REDACTION ET EDITION : Jean NARBONI. DOCUMENTATION : Thérèse GIRAUD. REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Danièle DUBRONX, Thérèse GIRAUD, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART et Louis SKORECKI. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343.98.75. Rédaction : 343.92.20.

Sous presse :

TABLE DES MATIERES

Numéros 200 à 275
(avril 1968 - avril 1977)

Répertoire de tous les articles parus (auteurs, cinéastes, index des films, festivals, théorie du cinéma).

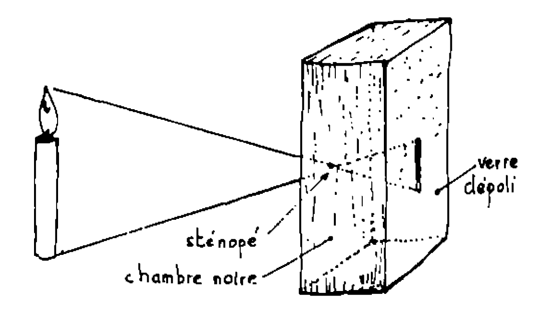
Programmation du regard
(suite)

Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma

par
Claude Bailblé

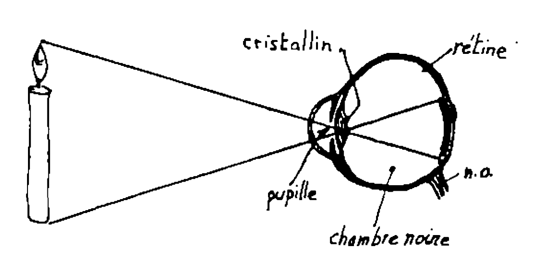
Mentionnée dès 1038 par Ibn al Haitam, la caméra oscura est reprise à la Renaissance italienne. Constituée d'une simple boîte noire avec des parois planes comme des tableaux, une face porte à l'intersection de ses diagonales, un trou d'épingle, la face opposée un verre dépoli. Les rayons lumineux se propagent en ligne droite à partir de l'objet dans toutes les directions, et pas seulement en direction du trou d'épingle (sténopé) où l'on voudrait que s'engouffre l'objet, alors que ne s'y met qu'une infime partie de son apparence.

La lumière qui pénètre par le sténopé est évidemment très faible. Si l'on veut agrandir le trou pour augmenter la quantité de lumière, l'image perd de sa netteté au fur et à mesure qu'elle gagne en luminosité. Se forment, en réalité, un tas d'images élémentaires non superposées (autant qu'il y a de « trous élémentaires », de centre optique dans le trou élargi), dont l'ensemble forme du flou.



Pour obtenir des images élémentaires superposées, c'est-à-dire une image nette mais plus lumineuse, l'on fait converger les rayons issus d'un point de l'objet en un seul point image équivalent par un système optique adhoc : *la lentille mince biconvexe.*

Pour l'œil, qui est aussi une chambre noire, le trou (sténopé) atteint quelques millimètres de diamètre : la pupille. En réglant ce diamètre, l'œil règle la quantité de lumière qui pénètre vers la rétine. La *netteté* est rétablie par une lentille convergente : le cristallin.



Les rayons lumineux convergent alors vers une surface sensible (la rétine) pour y former, renversée, l'image nette des objets.

Par l'optique géométrique, il est possible de figurer la marche des rayons lumineux et d'analyser la formation de l'image sur une surface sensible.

rayon incident
dioptre
rayon réfracté

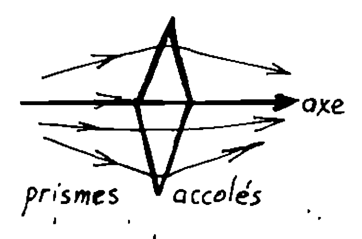
V. — LA LENTILLE MINCE-BICONVEXE

Dans un milieu homogène (l'air ou l'eau, etc.), le rayon lumineux fait une ligne droite. Mais au passage de deux milieux transparents, conduisant différemment la lumière (par exemple l'air et l'eau), le rayon lumineux subit une réfraction. Trempons un bâton dans la fontaine, il nous apparaît tordu au contact de l'eau, même si notre raison le redresse...

prisme

Donc, au passage de deux milieux conduisant différemment la lumière, c'est-à-dire d'un *dioptre*, le rayon subit une réfraction : c'est dire que son trajet s'incline d'un certain angle parfaitement mesurable.

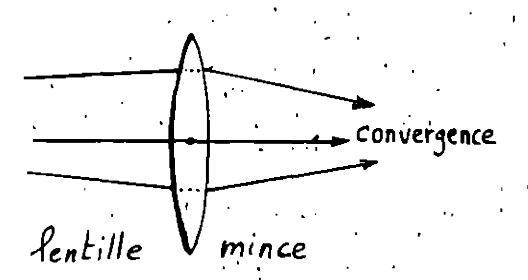
En montant deux dioptres côte à côte, ou nez à nez, par exemple un dioptre air-verre, puis un dioptre verre-air, on forme un prisme. Le rayon lumineux est rabattu, deux fois réfracté dans le même sens.



En montant deux prismes bout à bout, les rayons issus d'un objet sont deux fois rabattus de part et d'autre : ils convergent en un axe optique qui forme la base des deux prismes accolés.

Si les faces des deux prismes, au lieu d'être planes, sont polies et courbes uniformément, il s'agit d'une lentille biconvexe. Les rayons convergent en un point situé sur l'axe optique du dispositif.

Cette lentille mince biconvexe focalise les rayons issus de l'infini (par exemple le soleil) en un point appelé *foyer* de la lentille.



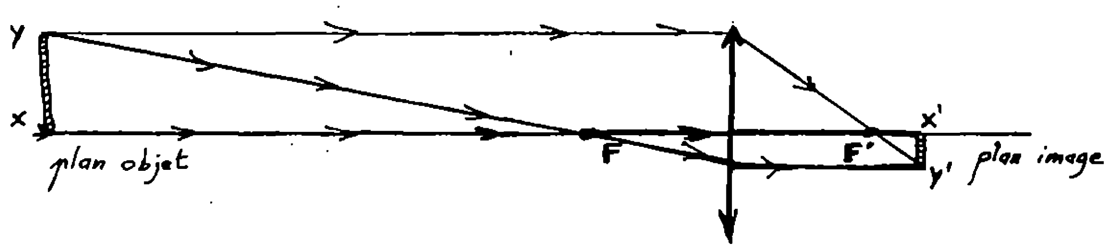
Expérience : prenez une loupe (lentille épaisse biconvexe). Constatez que vous pouvez ramener l'image du soleil en points de moins en moins confus. En disposant un papier à bonne distance de la loupe, l'image du soleil se réduit à un point brillant et, à la longue, le papier s'enflamme, étant au « foyer » de la lentille. La distance de ce foyer à la lentille s'appelle la *distance focale*.

FOYER OBJET F
FOYER IMAGE F'
axe optique
RAYONS VENANT DE L'INFINI...
F
distance focale

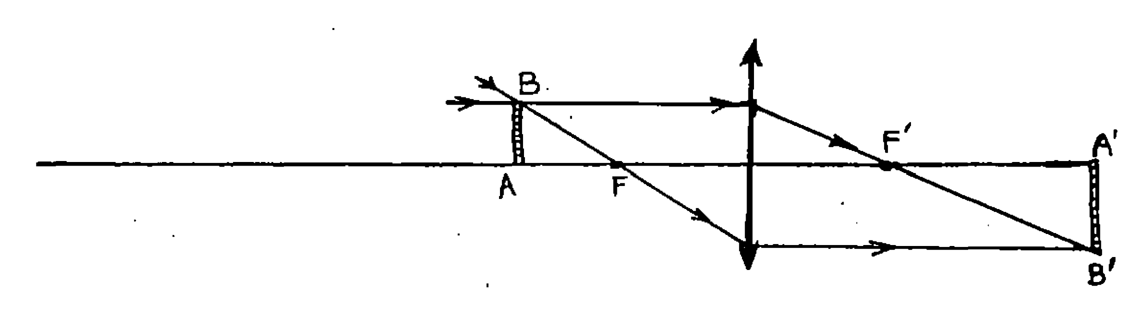


Comment marchent des rayons dans une lentille mince convergente ?

Quand les rayons ne proviennent pas de l'infini, ils ne se rabattent plus à la distance F. Issus d'un éloignement P, les rayons forment une image au point à une distance p' de la lentille, seon la loi de Descartes : $\frac{1}{p} + \frac{1}{p'} = \frac{1}{F}$ (avec F distance focale).

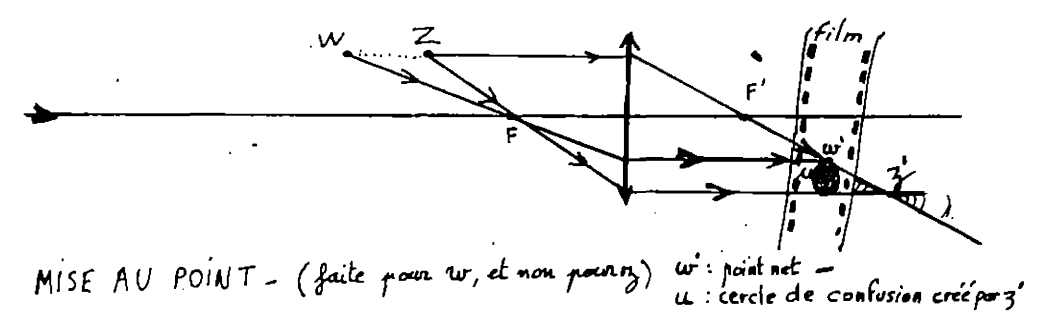


RAYONS ISSUS D'UN OBJET x,y



RAYONS ISSUS D'UN OBJET RAPPROCHÉ A,B

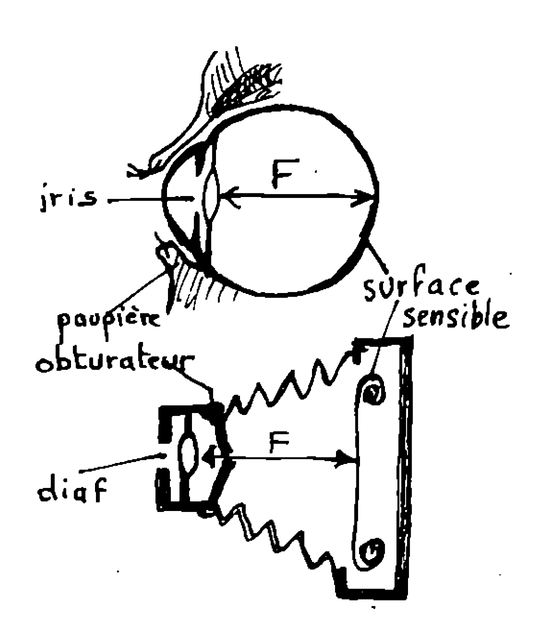
Si l'on ne déplace pas le plan focal, il apparaît une tache floue. *Mettre au point*, c'est reformer une image nette, en transformant la tache floue, le cercle de diffusion, en un point net, en un cercle de moindre confusion.



MISE AU POINT – (faite pour w, et non pour z) w' : point net – u : cercle de confusion créé par z'

On reconnaît l'*emphase* de la convergence, encastrée dans sa faiblesse : la nécessaire mise au point, le réglage du plan d'accommodation.

Le cristallin est assimilable à une lentille mince biconvexe de 15 mm de distance focale.



De 6 mètres (punctum remotum) à l'infini, la vision est nette sans accommodation. La profondeur est évaluée par la convergence.

En deça, il faut accommoder pour rétablir le point et converger (si l'on ne veut pas loucher). Cette mise au point est possible jusqu'à 15 cm (punctum proximum). En deça, c'est le flou, et le dédoublement non stéréoscopique.

Pour accommoder, soit on déplace le cristallin vers l'avant (sur un appareil photo, on déplacerait la lentille vers l'avant pour augmenter p'), soit on augmente sa convergence : en bombant le cristallin, les rayons sont davantage rabattus, ce qui veut dire aussi que la distance focale diminue d'autant.

Que se passe-t-il en fait ? Au repos, le cristallin est tendu par des ligaments. En se détendant, les ligaments laissent le cristallin se bomber tandis que, par une légère pression sur la paroi postérieure de l'œil, il est chassé vers l'avant.

Plus convergent, le cristallin ramène le point sur la rétine (p' diminue) à l'endroit que le désir choisit. Et cette mise au point est très rapide, instantanée : 5 dioptries par seconde (avis aux assistants-opérateurs !).

Signalons que le degré de convergence d'une lentille se mesure en dioptries (soit l'inverse de la distance focale, mesurée en mètres) ; l'œil au repos fait 22 dioptries, accommodé au plus près 30,5 d.

VI. L'ŒIL, LA LUMINOSITE

Les sources lumineuses émettent des rayons tous azimuths. Ces rayons transportent de l'énergie qui se propage en ligne droite tant que le milieu de transmission est transparent et homogène.

La lumière visible n'est qu'une infime petite partie des radiations [28] électro-magnétiques [de 0,39 μ à 0,75 μ]. Ces radiations sont aussi des particules vibrantes, appelées *photons :* grains de lumière élémentaires, particules ultra-microscopiques.

Une table de travail qui reçoit un éclairement de 20 lux, c'est-à-dire de 0,1 W/m², reçoit 25 millions de photons par mètre carré et par seconde. Une partie est réfléchie tous azimuths.

Cette quantité de photons est ce que l'œil repère en *luminosité.* Et cet œil s'adapte à des éclairements très variables.

Ainsi :

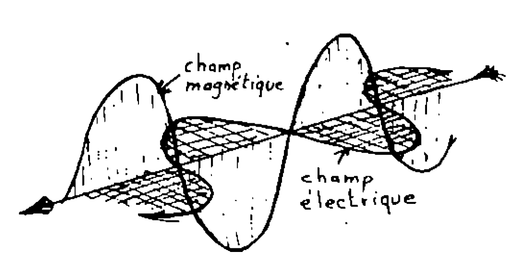
Ciel nocturne	0,003	lux
Pleine lune	0,2	lux
Une bougie	1	lux
Une lampe de chevet	20	lux
Un bureau	100	lux
Ciel gris	300	lux
Studio de cinéma	1 500	lux
Soleil à midi	100 000	lux

Le *lux* mesure l'intensité lumineuse comme le mètre la longueur, le kilo le poids, etc.

Il faut dire que les organes des sens compriment les *excitations* lumineuses, tactiles, gustatives, etc., pour les ramener à une échelle de *sensations* physiologiques plus simples[29], plus ramassées (obscur - sombre - gris - moyen - clair - lumineux - solaire - éblouissant ou encore : ff, f, mf, p, pp, etc.), ce que traduit l'approximative *loi de Fechner* : la sensation (S) croît comme le logarithme de l'excitation (E) :

$$S = \log E.$$

(28) La lumière est essentiellement un double champ (électrique, magnétique) se déplaçant perpendiculairement à l'axe du rayon.
Elle trouve son origine dans les transformations énergétiques qui se produisent dans les couches électroniques des atomes.



PROPAGATION

29. *Le seuil différentiel d'intensité* mesure la luminosité minima dont il faut s'écarter pour qu'un changement d'intensité soit perceptible sur une plage lumineuse. Au clair de lune (éclairement 1/4 de lux) le seuil d'intensité est de 0,133. Au bureau (éclairement de 200 lux) il est de 0,018.
Autrement dit, pour percevoir une différence de contraste, il faut 13 % d'écart au clair de lune, 1 % au bureau, et 0,95 % en plein soleil.
On verra l'intérêt de cette question à propos de l'*étalonnage* et de la luminence moyenne d'un écran de cinéma.

Cette « loi » donne une idée de la façon dont un stimulus, une excitation (lueur, son, odeur, froid, etc.), purement physique, se trouve reflétée (du point de vue de sa force, de son intensité) par les organes, les sens en sensation physiologique.

Qu'est-ce que cela veut dire logarithme ici ?

En gros, que pour avoir la sensation de 2 fois plus fort, il faut multiplier l'excitation par 100, de 3 fois moins fort, il faut la diviser par 1 000, etc. Inversement, en doublant la puissance lumineuse d'une ampoule (500 → 1 000 W), la sensation est augmentée seulement de 0,3 fois :

$$(\log 2 = 0{,}3 \text{ puisque } 2 = 10^{0{,}30})$$

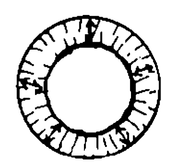
Il s'ensuit que la vaste échelle des luminosités ($1/10^8$) est ramenée par l'inhibition logorithmique à une palette plus souple de valeurs lumineuses [30].

30. En réalité pour l'œil, la loi de Fechner demande à être plus précise ; elle devient : $S = K_3 E^n$ relation exponentielle dans laquelle l'exposant n dépend surtout du champ lumineux périphérique qui détermine l'état d'adaptation générale de la rétine et varie de 0,3 à 3,0. L'étalonnage des films à une valeur moyenne de n n'est pas étranger au repos forcé de l'œil devant l'écran.

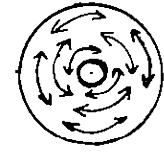
On verra que les émulsions photographiques fonctionnent avec cette même compression logorithmique, mais dans une échelle restreinte.

Néanmoins, un réglage reste à faire pour l'œil quand il passe d'un environnement lumineux à un autre. Un système automatique (arc réflexe) réalise cette adaptation : l'*iris* s'ouvre et se ferme comme un diaphragme dosant en partie l'entrée de la lumière.

Une paire de muscles antagoniques, les uns commandés par l'acétycholine, les autres par la noradrénaline, règle la dilatation pupillaire.







constriction
(muscles annulaires)

Certains sentiments, certaines emotions s'extériorisent de façon involontaire par la dilatation des pupilles (peur, étonnement, etc.).

Lors d'une illumination brève, la constriction apparaît d'autant plus vite et se développe d'autant plus rapidement que le stimulus est intense. Si l'illumination est prolongée, la constriction initiale ne se maintient pas : une relative dilatation s'installe oscillant légèrement autour d'une moyenne.

En passant de la nuit à une pièce fortement éclairée, la constriction se fait en moins d'une seconde, alors que l'on reste ébloui une dizaine de secondes : c'est le trou noir, cécité brève d'origine corticale.

Inversement, quittant le plein soleil pour entrer dans une cave obscure, la dilatation se fait immédiatement, mais l'adaptation à l'obscurité demande plus d'une minute.

> *« L'excès de lumière offusque l'œil et, pour le protéger, la faculté visuelle se garantit à la manière de qui ferme une partie de la fenêtre pour atténuer l'éclat excessif du soleil dans son habitation. »*
>
> L.d.V., p. 208.

C'est là qu'il faut extirper une vieille idée reçue (notamment dans les manuels techniques de cinéma) selon laquelle l'iris règlerait la quantité de lumière pénétrant dans l'œil. L'iris passe d'un diamètre maximum de 7 mm à un diamètre minimum de 2,5 mm, ce qui veut dire que sa surface varie au maximum de 6 fois, alors que l'éclairement qu'il reçoit peut varier de 100 millions de fois (10^8).

C'est que l'adaptation de l'œil à la lumière est *principalement* réalisée par la rétine elle-même avec un temps de latence dû à l'inertie électrochimique de son fonctionnement [31] (réglage dont rend compte la variation de l'exposant n dans l'expression $S = K_3 En$) ; et *secondairement* par l'iris qui atténue le choc des variations brusques (l'éblouissement) ou adapte, à l'intérieur d'un éclairement constant, les variations légères qui peuvent s'y produire [32].

31. Qui doit modifier la vitesse de pompage des ions sodium dans la membrane des bâtonnets.

32. La condition permettra aussi d'améliorer la qualité de l'image rétinienne en éliminant les rayons marginaux et en augmentant la profondeur de champ (une simple lentille convergente ne donne pas une bonne image si elle n'est pas diaphragmée).

« Quand, dans l'air lumineux, l'œil regarde un endroit dans l'ombre, il lui paraîtra plus obscur qu'il n'est... Mais quand l'œil pénètre dans un endroit ombreux, l'obscurité de ce lieu semblera immédiatement diminuer. »
L.d.V., p. 236.

L'adaptation rétinienne est longue (de l'ordre de la minute), alors que l'adaptation pupillaire est instantanée (de l'ordre de la seconde). On verra ultérieurement les rapprochements que l'on pourra faire entre l'iris de l'œil et la chaîne des osselets de l'oreille en abordant l'audition.

On ne peut donc établir l'identité entre l'iris et le diaf de l'objectif pour cette raison que l'iris fait varier sa surface de 6 fois et le diaf de 256 fois (de f 1,4 à f/22).

Corrélativement, la rétine peut s'adapter à des éclairements utiles variant de 0,1 lux à 100 000 lux (soit un rapport de 10^6) et former une image en moins d'un cinquantième de seconde. Tandis que l'émulsion photographique s'adapte à des éclairements variant en moyenne de 2 à 3 fois et à des luminances variant de 1 à 10^2. Cette faible souplesse contraint à jouer sur le temps de pose (en photo) qui peut varier de plusieurs secondes au 1/1 000 de seconde (400 lux requis à F/2 pour une 125 ASA noir et blanc). La faiblesse de la dynamique des pellicules a contraint à une vaste échelle de diafs et plus encore à l'emploi d'émulsions à sensibilités différentes qui, assemblées, ne couvrent qu'une petite partie de la sensibilité rétinienne.

« Tout corps qui meut rapidement semble teinter son parcours de sa propre couleur. »
« Si tu agites un tison enflammé, le cercle que tu lui fais tracer semblera un anneau de feu. Cela tient à ce que l'organe de perception agit plus rapidement que le jugement. »
L.d.V., p. 222.

ANNEXE : la rétine (rets-réseau-réticule-rétine-filet).

Le seuil de la vision, la sensibilité minimale de l'œil, est de $0{,}45 \times 10^{-14}$ W/cm^2, ce qui correspond à un quantum, à 1 photon. Il suffit d'une molécule de pourpre rétinien transformée pour qu'un bâtonnet (cellule élémentaire de la tapisserie rétinienne) fournisse un potentiel de récepteur, c'est-à-dire un signal quatre fois plus fort que son bruit de fond. Toutefois, cette grande sensibilité s'obtient par une accommodation temporelle assez importante [33].

Le pourpre rétinien (rhodopsine) éclairé effectue sa transformation électrochimique en plus d'un cinquantième de seconde, temps de la rémanence, de la persistance rétinienne.

La réaction est évidemment réversible : la rhodopsine modifiée est aussitôt recomposée par rapport sanguin (enzyme) pour pouvoir à nouveau recommencer son cycle.

1) opsine + rétinol 11 cis → rétinol A_1 trans + 1 électron
rhodopsine
\+ 1 photon
DECOMPOSITION

2) rétinol A_1 trans + opsine → rétinol 11 cis + opsine
rhodopsine
\+ rétinol - isomérase
RECOMPOSITION

La modification géométrique et électronique du pourpre (passage du cis au trans) n'est pas sans rappeler la formation d'une image latente et plus encore le fonctionnement des tubes vidéo, qui font et défont constamment l'image.

33. Variations du seuil de vision en fonction du séjour à l'obscurité.

34. La durée de la rémanence $\leq$ 50e de seconde imposera la vitesse du cinématographe 16 images/seconde.

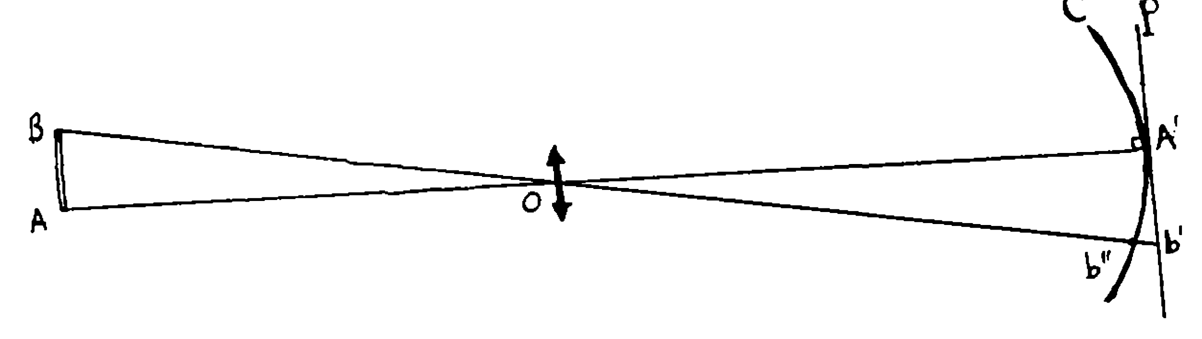
SENSIBILITE
CÔNES
BATONNETS
temps
0,5 2 10 20 30 (minutes)

VII. — LA LENTILLE MINCE, LA PERSPECTIVE

La lentille mince bi-convexe est trop simple, dit-on, pour produire une bonne image ; elle produit trop de distorsions, d'aberrations, surtout en périphérie. Et effectivement, les objectifs des caméras comportent 5 à 10 lentilles. Or qu'est-ce que le cristallin, sinon *une* lentille biconvexe ?

Ne produit-elle pas une image très fine, très « piquée », du moins au centre ? (La qualité sur les extrêmes bords étant beaucoup moins importante.)

Les opticiens disent qu'elle a un défaut, cette lentille mince biconvexe : *la courbure de champ*... Par ce défaut, disent-ils, la lentille mince ne forme une image acceptable qu'au centre, tout devenant flou sur les bords ; inversement, si l'on fait le point sur les bords, ça devient flou au centre... C'est qu'ils ramènent la formation de toute image à une surface plane, alors que *cette lentille la ramène à une coupelle*, à une courbure comme par exemple... le fond de l'œil.



La courbe C est le lieu de la meilleure image de l'objet A B (qui ne doit pas être plan mais courbe, par la logique du centre optique O). Et ce lieu n'est pas un plan mais une position de sphère. Il s'ensuit que A'b'' est net et A'b' flou. C'est à vouloir ramener toute représentation à un plan, à une forme plate et non à une coupe, à une con/cavité (comme la caméra oscura, le tableau du peintre et plus tard les plans films s'y emploient) que l'on a introduit cette distorsion dite « coubure de champ »[35].

35. Il y a d'autres aberrations introduites par les lentilles convergentes, telles l'aberration de refrangibilité : l'aberration sphérique. Cf. infra.

Usant de plans-films pour des commodités mécaniques de défilement, le cinéma se dote d'objectifs qui « rattrappent » la courbure de champ. En la corrigeant, d'autres défauts secondaires apparaissent qui doivent être effacés à leur tour : on arrive ainsi très vite à des objectifs de 10 lentilles et plus.

En quoi cette courbure de champ intéresse-t-elle la représentation cinématographique ?

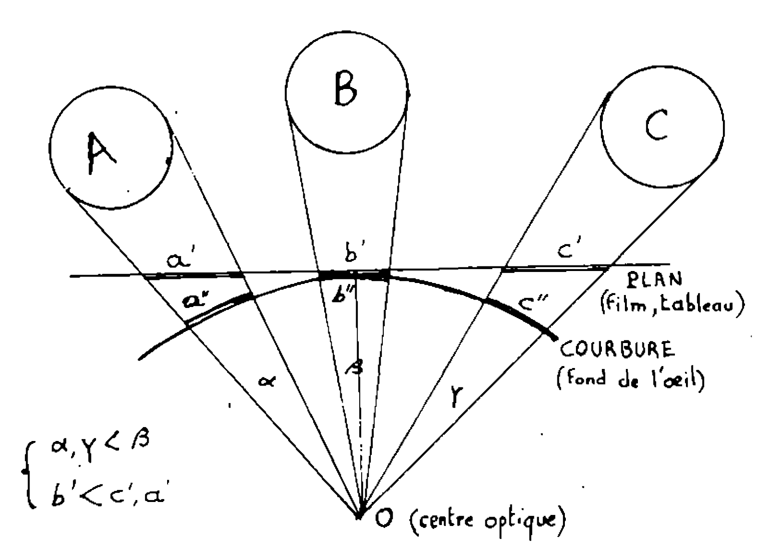
> *« La perspective n'est rien d'autre que la vision d'un objet derrière un verre lisse et transparent, à la surface duquel pourront être marquées toutes les choses qui se trouvent derrière le verre : ces choses approchent le point de l'œil sous forme de diverses pyramides que le verre coupe. »*
>
> L.d.V., *Perspectives*, p. 306.

Quels effets peut-on attendre de l'image, par l'optique vouée à une coupe, reportée sur un plat[36] ?

36. Effectivement, on dit « peindre un tableau », « tourner un plan »...

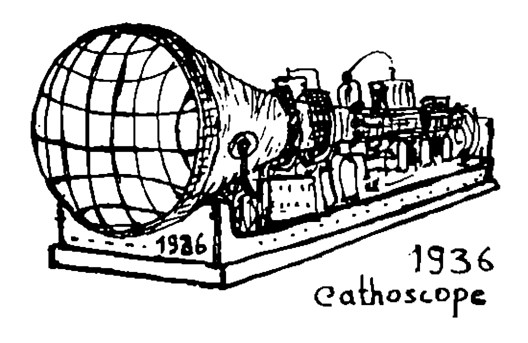
Soit 3 boules identiques, situées à égale distance d'un point (en l'occurence le centre optique d'une lentille).

Les grandeurs apparentes sont proportionnelles à l'angle solide (α, β, γ) pour l'œil qui voit un arc (a'', b'', c'') — pour le plan de projection où l'on voit des segments de tangentes (a', b', c'), elles sont proportionnelles à la distance.



Ainsi « dans la *perspettiva occidentale*, par suite de la construction perspectiviste plane, les objets les plus éloignés sur les côtés se trouvent élargis, tandis que dans la *perspettiva naturale*, à cause des angles visuels qui tendent à diminuer à mesure qu'on va vers le bord, les parties de la surface peinte, mur ou tableau, les plus éloignées sur les côtés, se trouvent rétrécies ; il en résulte que ces deux perspectives se neutralisent l'une l'autre lorsque l'œil est exactement au centre de projection » (Panofsky, p. 47, Ed. de Minuit).

Il y a donc une contradiction entre la *perspective naturelle* qui cherche à lier les grandeurs aux angles visuels qui les saisissent et la *perspective artificielle* qui cherche à promouvoir une construction de la surface artistique commode et aisée, puisqu'on ne peut dérouler une surface sphérique sur un plan, une feuille ou un film. Cette contradiction se résoud comme le montre Panofsky, *en se plaçant à une bonne distance et à une bonne hauteur* devant l'écran ou le tableau.

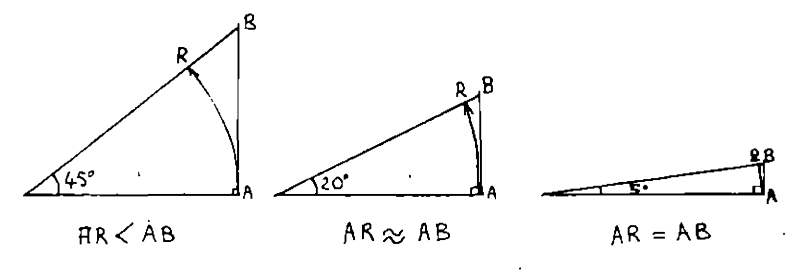


(L'écran de télévision, à ses origines, était bombé parce que précisément on ne savait faire que des ampoules à vide sphériques, la perspective linéaire des films repassait en perspective courbe inversée (convexe au lieu de concave) ce qui augmentait la distorsion.)

Et, effectivement, dans le cas le plus courant des petits angles solides, et en mettant les personnages à distance, les déformations latérales n'entrent pas en jeu ; le spectateur continue à jouir de l'image, même quand il change sa position de regard.

Par contre, dans les grands angles solides, dans le cas d'une construction à distance courte, l'espace représenté semble englober celui qui le regarde, en modifiant la sensation même du volume et de la profondeur.

Autrement dit, *au cinéma*, avec les objectifs qui « voient » large, les images seront déformées, exagérées sur les bords [37]. Inversement, avec les objectifs qui « voient » étroit, les distorsions seront réduites, comme on peut le démontrer avec la trigonométrie.



37. A tel point que la société Leitz fabrique un grand angle qui déforme peu dans les coins (« Histagon » 8,5 mm) utilisé par Yann le Masson, opérateur de J.-L. Comolli dans *La Cécilia*.

On usera donc d'un objectif moyen, dont l'ouverture angulaire sera d'une vingtaine de degrés, ramenant cette distorsion à une valeur raisonnable, plausible et inaperçue.

Moyen, raisonnable — c'est trop — en vérité, il nous faut des preuves. Sous quel angle forcé et moyen faut-il *perspicere* le verre du peintre ? A quelle distance faut-il donc placer le film de l'objectif pour former cet angle normatif ?

VIII. — LE DISPOSITIF ANGULAIRE

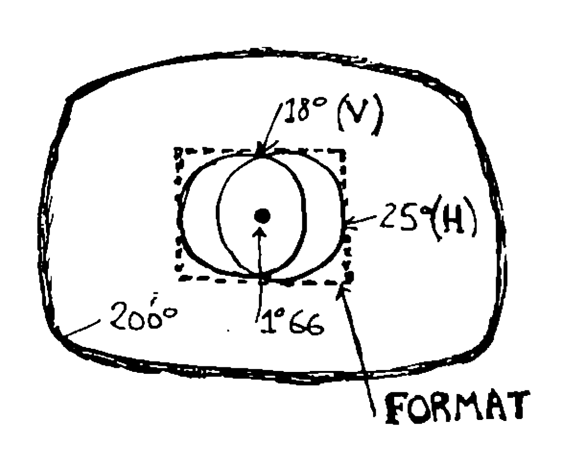
« Si l'œil est à mi-chemin du parcours de deux chevaux courant vers le but sur deux pistes parallèles, il aura l'impression qu'ils courent à la rencontre l'un de l'autre. Ce qui vient d'être énoncé tient à ce que les images des chevaux, qui s'impriment sur l'œil, se déplacent vers le milieu de la surface de la pupille. »

L.d.V., p. 313.

A supposer que l'on accepte le « naturalisme » de la perspective photographique, sa plausibilité, il faut encore que le point de vue du spectateur qui regarde l'écran coïncide avec le point de vue adopté par la caméra pour la construire : c'est-à-dire vision monoculaire, à une certaine hauteur, d'un certain côté (azimuth), à une certaine distance (site), bref, sous le même angle de champ... Que reste-t-il de cette concordance au cinéma, où le point de vue de la caméra change constamment en azimuth, grosseur du « plan », ouverture angulaire, alors que le spectateur voyage, immobile, dans son fauteuil ?

Revenons à l'œil

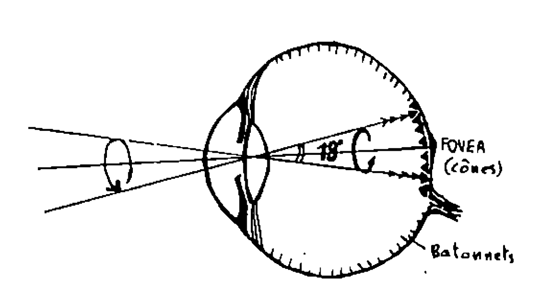
Le champ visuel total s'ouvre sur un angle de 200°, le champ moyen détaillé sous 15 - 20° et la vision fine sur moins de 2°. Seuls les rayons centraux se forment avec une haute précision sur la tâche centrale de la rétine : la *fovéa*. C'est là que l'on sépare le mieux les détails ; l'acuité atteint 2' d'arc (1° = 60') ce qui fait qu'à 30 cm on peut distinguer des détails de 1/10 de millimètre sur 3 ou 4 mm. Les cônes y sont très serrés (150 000 au mm² dans 1° 66).



Autour de la fovéa, la macula, découpe un angle solide de 6°, ce qui fait 1,5 cm vu assez bien à 30 cm. Au-delà de 10°, la densité des cônes tombe à 5 000. Mais ils sont relayés dès 2° par les bâtonnets qui atteignent leur maximum à 18° (150 000 au mm², 70 000 au-delà de 60°).

Il s'ensuit que l'angle de champ utile rétinien fait environ une vingtaine de degrés car les 18° (du maximum bâtonnets) marquent la fin du champ de vision détaillée, voire sa découpe.

En vision binoculaire, on peut donc parler d'un *angle utile* de 18° vertical et de 25° horizontal, angle correspondant à la conjugaison des deux yeux.



Cet angle détermine par rapport à la focale du cristallin (15 mm) un « format » principal de rétine (quelques millimètres carrés).

Inversement, pour un format donné, cet angle solide déterminerait une focale.

Ainsi, pour le même angle solide (μ) de 18° vertical, le format 16 mm (dont l'image fait 10,2 mm × 7,4 mm) oblige à une focale de 25 mm [38].

La distance focale (du centre optique au foyer de la lentille) pour un format donné renseigne donc immédiatement sur *l'ouverture angulaire* (μ) d'un objectif.

$$F \text{ (focale)} = \frac{H \text{ ou } V}{2 \text{ tg } \mu}$$

38. Suivant la relation trigonométrique :

$$\text{tg (u)} = \frac{1}{2} \frac{H \text{ ou } V}{F}$$

dans laquelle H ou V représente les demi-formats et F la focale.

Une application immédiate

Connaissant le recul maximum dont on dispose pour la caméra dans un décor, quelle focale utiliser pour embrasser d'un angle ( ) le champ horizontal souhaité ?

$$F = \frac{\text{Format horizontal}}{\text{Champ horizontal}} \times \text{Recul}$$

Exemple. — Dans un intérieur, on veut obtenir un champ horizontal de 3,5 mm, mais on ne dispose que de 4 mètres de recul. Quelle focale utiliser ?

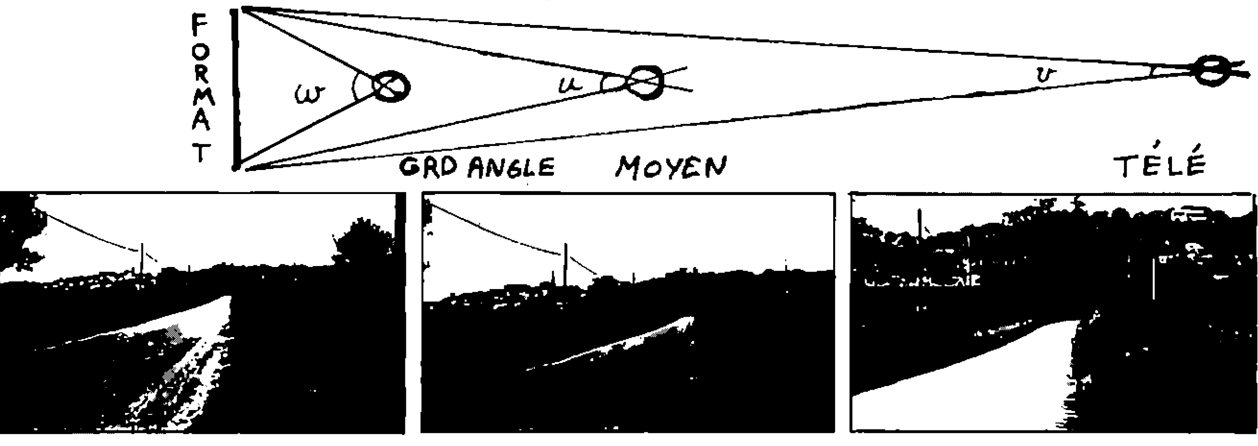
En 16 mm : format 10,2 mm = $10{,}2 \times 10^{-3}$ mètres

$$F = \frac{10{,}2 \times 10^{-3}}{3{,}5} \times 4 = 11{,}65 \text{ mm, soit 12 mm de focale}$$

En 35 mm : base du format 22 mm

$$F = \frac{22 \times 10^{-3}}{3{,}5} \times 4 = 25{,}14 \text{ mm, soit 25 mm de focale.}$$

On remarque que l'ouverture angulaire est d'autant plus grande que la focale est petite, d'autant plus petite que la focale est longue.



Pour un format donné, si l'on change de focale sans bouger de point de vue, l'image très vaste au grand angle paraît grossir au télé, comme avec une paire de jumelles.

Mais il n'y a pas que le cadrage qui change ; l'angle des lignes de fuite vers le point géométral varie aussi car le champ de fuite n'est jamais autre chose que l'ouverture angulaire de l'objectif : c'est-à-dire la vitesse avec laquelle les grandeurs images décroissent en proportion de la distance.

Au grand angle, la profondeur semble augmenter puisque la taille des objets diminue plus vite que la normale. Au téléobjectif, au contraire, la profondeur se tasse puisque la taille des objets décroît moins vite qu'à l'ordinaire [39].

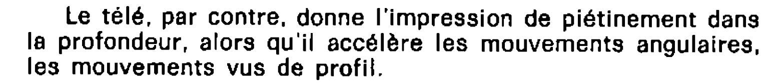
39. A Hollywood, on tirait les portraits au télé, question d'aplatir les nez ; de faire revenir mentons trop fuyants, etc.







Corollairement, d'un point de vue cinétique, le grand angle augmente la vitesse apparente des mobiles se déplaçant (sagittalement) dans la profondeur, diminue la vitesse apparente (angulaire) des mobiles se déplaçant latéralement.


Le télé, par contre, donne l'impression de piétinement dans la profondeur, alors qu'il accélère les mouvements angulaires, les mouvements vus de profil.

Toutes ces modifications seront davantage ressenties sur les bords de l'image qu'au centre, près de l'objectif qu'au loin.

Expérience. — Approchez un damier au ras de l'œil, et observez au ralenti, sans défaire le point de fixation du centre : vous verrez les lignes s'incurver dans les extrêmes.

En fait, ces déformations passent habituellement inaperçues dans la périphérie du champ visuel parce que la vision y est indistincte [40] et parce que l'on hypostase la vision centrale dans sa rectitude (avec 150 000 cônes/mm² à l'appui) comme lieu scopique.

40. Indistincte à cause de l'aberration sphérique d'une part, de la diminution du nombre de bâtonnets et de l'absence de cônes d'autre part.

Nous avons vu en effet que la rétine périphérique se moque des formes, ne retient que les mouvements, les modifications de contexte, qui se trouvent par contre fortement signalées à la conscience. (Dans les salles de cinéma, le champ périphérique, l'autour de l'écran, est plongé dans le noir pour évacuer ce qui bouge.)

Ce sont donc ces déformations que le très grand angle fait apparaître clairement, celles que Panofsky note dans *La perspective comme forme symbolique* (p. 49).

« Alors qu'en projection perspectiviste plane, les lignes droites sont des droites, les mêmes droites sont perçues par notre organe visuel comme des courbes à courbure convexe, en partant du centre de l'image », déformations la plupart du temps ignorées ou refusées pour les raisons que j'indiquais plus haut.

Telle est donc l'importance du champ de fuite vers le point géométral de *l'ouverture angulaire* donnée par la focale. La perspective peut être modifiée autour de la valeur moyenne que donne la géométrie rétinienne. Un rapport différent s'installe entre le premier et l'arrière plan (éloignement ou rapprochement abusif) ; la vitesse sagittale (ralentissement ou accélération) est réglable et pareillement les vitesses transversales.

La représentation des allures et des figures est donc modulable et avec elles la temporalité même de leur déroulement. (Questions que nous repréciserons en abordant les mouvements de caméra.)

Faut-il jouer *près* ou *loin* de la caméra ?

> *« Parmi les choses égales, la plus éloignée semble moindre. »* L.d.V., p. 310.

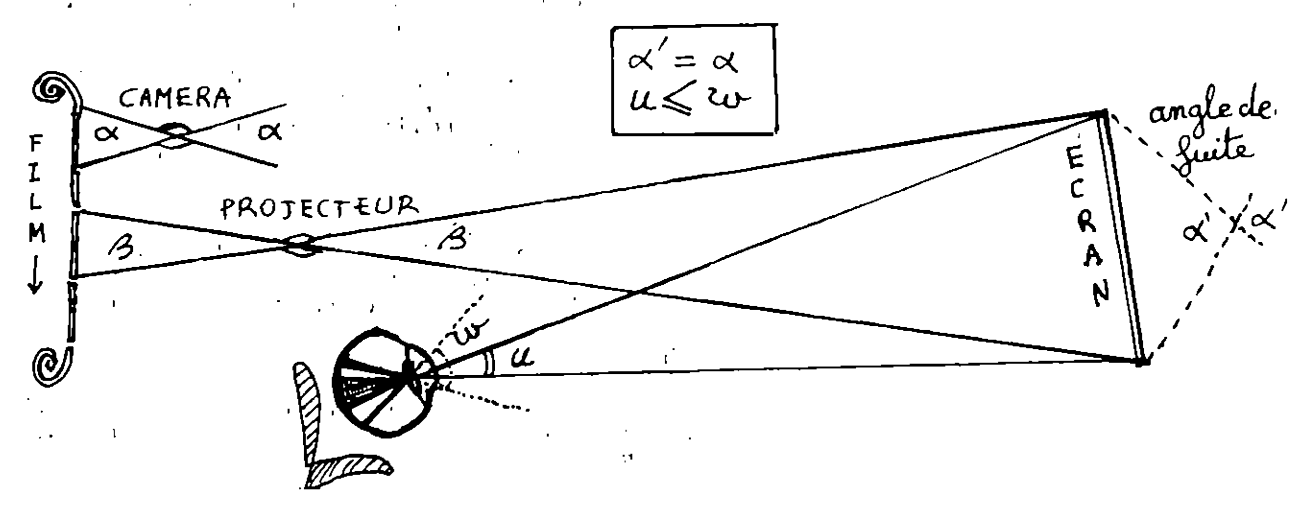
Soient deux personnages de même taille placés à une distance inégale. La différence de leurs dimensions apparentes s'accuse dans la mesure où ils sont proches ; leurs dimensions semblent différer d'autant moins qu'ils sont loins de l'œil. (En gros plan, on recommande aux acteurs de jouer moins vite.)

> *« Parmi les corps de mouvement égal, celui-là paraîtra plus rapide qui sera plus proche, et plus lent celui qui sera plus lointain. »* L.d.V., p. 234.



Ce qui est filmé de très près semble bouger plus vite. De surcroît, le télé augmente les vitesses latérales, le grand angle, l'effet de fuite ou de rapprochement dans la distance. C'est de la mise en scène. Vous voyez. Ratatiner l'espace ou le dilater. Faire fuir les ombres plus vite que de coutume ou les ramasser sur un sur-place. Avec le grand angle augmenter l'*em-*

phase de la convergence dans une saisie plus vaste des lieux, dans un plus-de-voir, avec plus-de-recul. Avec le télé, ramener *l'emphase du rapprochement*". Bref, convoquer différemment vers le non-convergent, plus serré, le moins-de-voir, mais avec l'*espace-off*, manifesté dans son illimité (grand angle, plan grand ensemble) ou son éviction (télé, gros plan). Prise de vues, concentrée ou élargie, profonde ou tassée, on ne peut ignorer l'*effet de focale, le dispositif angulaire au cinéma.*



α et α' : angle de champ de l'objectif caméra, des lignes de fuite de l'image ;
: angle de projecteur (suivant distance et dimensions de l'écran) ;
: angle sous lequel est vu l'écran (le spectateur est-il au près ou loin de l'écran) ;
: angle formé par le champ rétinien des cônes, angle de référence.

Pour que le dispositif fonctionne, il suffit que $u \leq w$; dès lors, par la bascule scopique, par l'identification au regard de la caméra, le spectateur vient occuper en α' la position virtuelle de *viseur* (supposé savoir, et si le dispositif est bien réglé par ailleurs, il s'en fout plein la vue, sans être vu, avec ce léger fading qui lui fait même oublier qu'il regarde).

IX. PROFONDEUR DE CHAMP

« *Décris les paysages avec le vent et l'eau, au lever et au coucher du soleil.* »
L.d.V., *Paysage*, p. 249, Gallimard, 1942.

Il faut bien reparler du point géométral. La présence d'un point de fuite, se confondant avec l'infiniment loin, situé au fond du paysage, transfigure l'image. Dans les longs panoramiques sur les montagnes italiennes (*Fortini/Cani*), c'est la référence prolongée à ce point géométral qui amène le regard du spectateur à se confondre lentement avec celui de la caméra, fascinant par son exactitude déployée sans trucage.

Ce point de fuite, issu de l'infini du ciel, nous regarde de loin, comme un œil divin, et c'est là sa force. De s'identifier à lui vient notre régal ; d'y voir une perte, infiniment loin vient notre contemplation.

Mais ce point là n'est pas toujours au ciel [42] ; à l'horizon, il vient à l'équilibre, notre égal. Il épouse le point de vue d'un homme debout (caméra à l'épaule). Descend-il sous l'horizon que ce point nous regarde de la terre. Et la visée du spectateur prend le dessus [43]. L'horizontale est la référence terrestre, *étale*, dont l'oreille est maîtresse. L'angle de plongée met en position divine, dominante, de survol écrasant, de supposé savoir. L'angle de contre-plongée met en position de cloué à terre, de bébé rampant, loin des bras de la mère et de son regard [44].

Le point géométral, toujours présent, mais sous-jacent, ne fait pas toujours cause commune avec l'infini ou le ciel bleu.

41. Bien « découpé » veut dire qui s'accorde à la logique dramatique, c'est-à-dire au point de visée divin de l'Autre.



42. On parle alors de contre-plongée.
(José Benazeraf : Le désirable et le sublime).



43. On parle alors de plongée.
(José Benazeraf : L'enfer sur la plage)

44. En photographie, par l'emploi d'une chambre noire déformable, il est possible de rattraper les déformations perspectivis-

tes causées par la vue plongeante ou contreplongeante (déformations que le cerveau rattrape mais que l'appareillage enregistre). Au cinéma, l'usage de la bascule et du décentrement est aujourd'hui encore techniquement impossible.

Il peut être élidé par le décor, par des à-plats, des murs, qui sectionnent les lignes de fuite et coupent l'idée de la distance et du dehors. En intérieur, tout dépend donc de la *profondeur du champ*, de la profondeur des lieux.

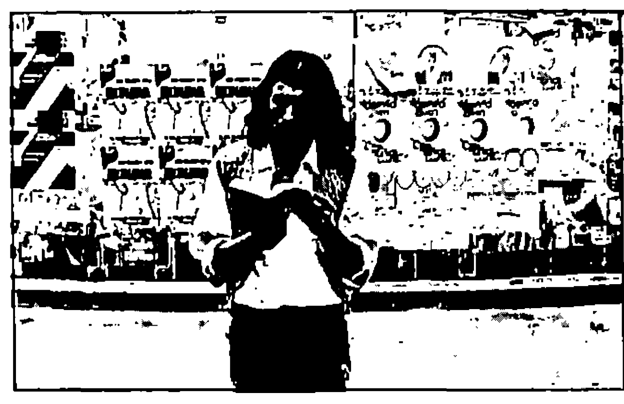
La *profondeur DU champ* ce n'est pas la *profondeur DE champ*, affaire d'optique. On a couramment donné à l'expression « profondeur de champ » plusieurs sens qui se superposaient dans une certaine confusion.

La pronfondeur de champ, c'est et ce n'est que la capacité potentielle d'un objectif, d'un système optique, à reproduire une image nette dans une certaine profondeur sagittale [45]. La profondeur de champ, c'est la profondeur (d'une distance x à une distance y) dans laquelle la mise au point reste acceptable, dans les limites d'un début de flou [46].

45. Sagittale : devant soit, comme une flèche.

46. Flou, de *flavus* (latin), fâné, flétri. Terme technique apparu en 1676.

Dès lors, la profondeur de champ vient moduler la profondeur du champ en *profondeur de netteté* sur laquelle on peut s'interroger, en effet.





C'est que le flou introduit, comme le point géométral, une dimension nouvelle (et souvent imposée par l'optique elle-même) qui vient compléter le dispositif. L'emphase de la convergence choît dans sa limite : la nécessité de faire le point, de choisir un plan d'accommodation plus ou moins épais. Par des astuces [47], on peut obtenir un cadre entièrement net, de l'avant-plan à l'arrière-plan. La mise en scène s'étale alors en profondeur, sur plusieurs niveaux, qui peuvent interagir entre eux, connectés ou non. De plus, l'absence du flou confère à l'image une puissance exceptionnelle, une possession totale de l'espace.

47. En usant du grand angle, de fortes lumières ou de pellicules très sensibles.

Souvent, les conditions de tournage ne permettent pas d'obtenir la grande profondeur de champ. Dès lors, il faut faire avec le *flou forcé* introduit par le système optique.

Ce faisant, le flou reste un élément d'écriture qui entre dans l'image de deux manières : soit qu'il vienne de l'infini et gagne l'image jusqu'au premier plan, qui reste net, soit qu'il vienne du premier plan et s'enfonce vers l'arrière-plan, qui reste lisible Ces deux manières peuvent cohabiter et on doit s'accommoder d'une tranche d'espace nette, plus ou moins épaisse, sans pouvoir rejeter ces flous hors de la conscience [48].

48. Tranche où se resserre la fiction.

Dans le *flou par l'avant* est introduite une rayure, une faiblesse. Soit qu'on y voit une gêne, une interposition, du non donné-à-voir, seulement à apercevoir, sans possibilité de délivrer la vue de son impuissance. Soit qu'on évince du champ un élément inintéressant, en le marquant espace frontière de l'histoire. Soit encore qu'on pointe un nouvel élément, flou d'abord, et qui sera éclairé par la suite, après une attente. Dans tous les cas, un regard est rappelé, avec l'accommodation partielle ; du caché, du non-saisi est donné à voir, et le spectateur est dessaisi de sa toute puissance puisqu'il ne peut accommoder pardessus cet autre regard prédécesseur.

Dans le *flou par l'arrière*, c'est d'abord le point géométral qui est éludé, ou c'est un lointain menaçant qui va nous être montré après coup, ou encore c'est une dramatisation des événements qui fait resserrer l'attention sur les personnages en avant-plan, dans un décor devenu inutile ou gênant. Ce qui est dans le lointain est éliminé, absorbé, oublié de l'histoire. La scène est simplifiée, réduite à l'essentiel.

Dans le flou par *l'avant* et par *l'arrière*, la scène est prise en sandwich entre deux espaces et les héros se glissent dans une tranche d'histoire... Un en-dehors est manifesté mais, en même temps, l'espace-off envahit le cadre.

O flou → profondeur de netteté ← flou ∞
AVT-PLAN PREMIER SECOND ARR.-PLAN

Enfin, *le flou peut se déplacer*. La mise au point peut suivre un personnage évoluant dans la profondeur (par exemple, lors d'un panoramique). L'espace flou est donc fortement noté comme espace-off (hors diégèse), ou encore la mise au point peut être déplacée pour découvrir une autre scène, que la grande profondeur de champ eût montrée d'un seul tenant ; *le point tracté* divise l'espace en plusieurs zones d'intérêt séparables ; il mime l'accommodation en acte, la traction scopique.

ANNEXE TECHNIQUE :



X. LES OBJECTIFS

Ils sont fragiles, rayables, craignent les chocs, les traces de doigt, les poussières. On les protège par des capots métalliques, appelés bouchons d'objectifs. On les maintient dans un état de propreté constante pour préserver leurs qualités. On les essuie avec une poire à air.

La principale qualité d'un objectif, c'est son *pouvoir séparateur*, son « piqué ». Le nombre de traits qu'il peut séparer en 1 mm sert de point de référence à cette mesure[49]. Il est évidemment inutile de séparer des détails plus fins que le grain élémentaire de l'émulsion photographique.

Une émulsion photo-sensible (rapide) sépare 40 à 50 traits au millimètre. Une émulsion lente différencie 90 à 100 traits au millimètre. Dans ce cas, un objectif qui sépare 200 traits au millimètre convient.

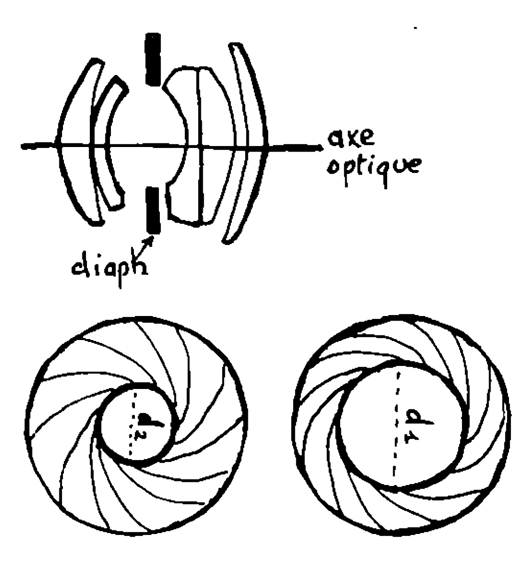
Cela veut dire que le point élémentaire donné par l'objectif est en réalité un tout petit cercle (il n'y a pas de points infiniment petits, il n'y a que des cercles de diffusion).

Le *cercle de moindre confusion*, ce qu'on appelle le point, est de 25 . soit 0,025 mm dans le format de 16 mm. Mais reporté sur un écran de 1,20 m de base, avec un agrandissement de 115 fois, ce point fait 3 mm de diamètre au minimum.

DIAPHRAGME

La lumière extérieure varie selon les saisons, les heures, l'état du ciel ; les émulsions sont différemment sensibles, mais toutes ont une faible fourchette d'utilisation par rapport à l'œil ; les objectifs, par ailleurs, sont plus ou moins transparents. Il est donc nécessaire de régler, par un moyen simple et mécanique, la quantité de lumère entrant dans la chambre noire. On use d'un iris à lamelles, placé au centre optique de l'objectif, le diaphragme.

La lumière qui entre est proportionnelle à la surface utile de la lentille. Lorsque le diamètre du diaphragme approche celui de la lentille frontale, la lumière passe au maximum. Pour diviser la lumière par 2, il suffit donc de diviser le diamètre par $\sqrt{2}$, puisque la surface utile $S = \frac{d^2}{4}$ variant avec le carré du



49. Il existe une autre courbe de *transfert de modulation*, plus appropriée à satisfaire un ingénieur qu'un cinéaste.

diamètre, est divisée par 2 ($\sqrt{2}^2 = 2$). Il s'ensuit que les diamètres sont en progression géométrique de raison $\sqrt{2}$ ($\sqrt{2} = 1.414$) — *pure commodité* — 1 - 1,4 - 2 - 2,8 - 4 - 5,6 - 8 . 11 . 16 . 22, etc., on multiplie à chaque fois par $\sqrt{2}$, c'est-à-dire que, d'une graduation à l'autre, la lumière entre 2 fois moins ou 2 fois plus.

L'ouverture du diaphragme « n » est égale à la focale F, divisée par le diamètre de la pupille mécanique, d [n = F/d]. Les diaph. les plus ouverts font un petit chiffre (F/d) et les plus fermés, les moins lumineux, font un grand chiffre [50].

50. On trouve ça étrange au début, parce qu'on associe au plus grand nombre la plus grande lumière, et au plus petit la plus faible alors que le diaf est un quotient et non un multiplicande.

En ouvrant d'un cran (par exemple de 5, 6 à 4), on fat entrer deux fois plus de lumière ; en fermant de 3 crans, on fait entrer $2 \times 2 \times 2 = 8$ fois moins de lumière.

On remarquera que les diaphragmes fermés donnent une meilleure image (plus piquée) que les diaphragmes grands ouverts.

C'est que le petit trou réduit l'*aberration sphérique*, distortion produite par les rayons marginaux. C'est ce que toute optique ne fait pas converger les rayons centraux au même foyer que les rayons marginaux. En diaphragmant, la surface de la lentille se ramène en un centre = les rayons marginaux se trouvent éliminés d'autant.

Enfin ,on distinguera l'*ouverture photométrique* (T stop) de l'*ouverture géométrique* (f/stop). Malgré les traitements anti-reflets, les lentilles ne laissent pas passer exactement autant de lumière que l'ouverture du diamètre pupillaire le laisserait supposer. Il y a une perte de transmission. L'ouverture photométrique sert à calculer la luminosité, l'ouverture géométrique à calculer la propagation des rayons et notamment la profondeur de champ.

TIRAGE

Pour faire le point sur un personnage qui se déplace, ou qui se rapproche, il faut allonger la distance qui sépare le centre optique du plan focal. On tire donc les lentilles vers l'avant, puisque c'est plus facile que de reculer le film vers l'arrière.

On avance l'objectif en le faisant tourner sur une monture hélicoïdale. L'opération de déplacement vers l'ouverture, le *tirage*, sera d'autant plus importante que la focale est longue et que l'objet est proche [51].

51. Le tirage optique d'un objectif se calcule ainsi :

$$T = \frac{F^2}{D - F}$$

T, tirage, D, distance de mise au point, F, focale. Ex. : pour D = 3 mètres
F = 25 mm

$$T = \frac{0{,}025^2}{3 - 0{,}025} = 2{,}1 \text{ mm}$$

La distance au sujet se mesure avec un décamètre à partir du plan film. Souvent on l'évalue sur le dépoli du verre de visée, disposant d'une certaine latitude de point, d'une certaine marge.

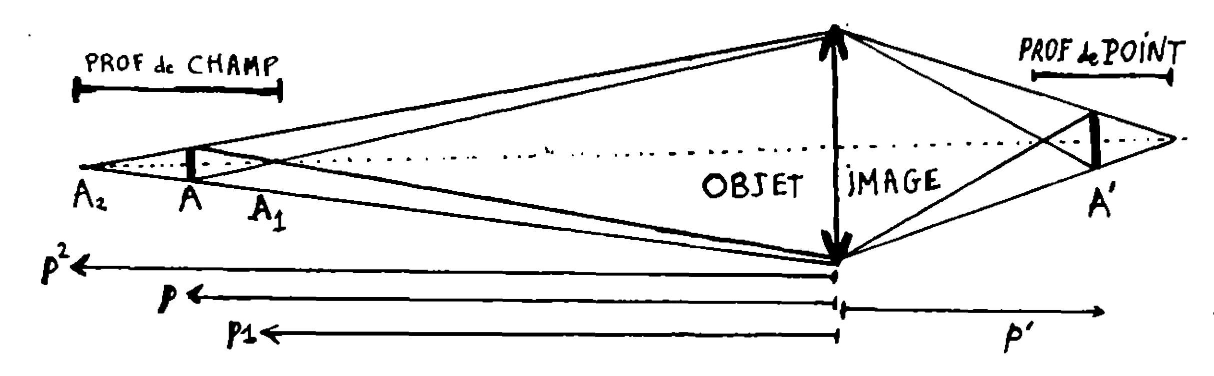
PROFONDEUR DE CHAMP

On dispose d'une latitude de point $\Delta p'$, telle que le cône des rayons se dirigeant vers un point image ne découpe pas sur l'émulsion un cercle de confusion supérieure à une limite de netteté (en 16 mm = 0,025 mm)

$$\Delta p' = p' \frac{}{0} \text{ (0, ouverture utile du diaphragme).}$$

Cette latitude (moins grande sur les bords qu'au centre) s'appelle la profondeur de point.

Il y a donc une limite postérieure de netteté A^2 située à une distance p^2 de l'objectif et une limite antérieure de netteté située à une distance p^1 de l'objectif. $p^2 - p^1$ donne la profon-



deur de champ exacte.

En *reportage*, on peut s'affranchir du problème de la mise au point, en réglant le tirage sur l'*hyperfocale* ; c'est d'ailleurs sur cette distance particulière que sont réglés les objectifs dépourvus de bague de mise au point.

L'*hyperfocale*, c'est la distance P pour laquelle P^2 (limite postérieure de netteté) est à l'infini et pour laquelle P^1 (limite antérieure de netteté) vaut la moitié de P.

De manière générale, l'hyperfocale (p (H) se calcule ainsi :

$$P(H) = \frac{F^2}{n \times Cc}$$ avec F, focale ; n, diaf ; Cc, cercle de confusion

Exemple : un objectif de 25 mm (en format 16) ouvert à f/8 (Cc = 0,025 mm).

$$P(H) = \frac{25^2}{8 \times 0{,}025} = 3{,}125 \text{ mètres}$$

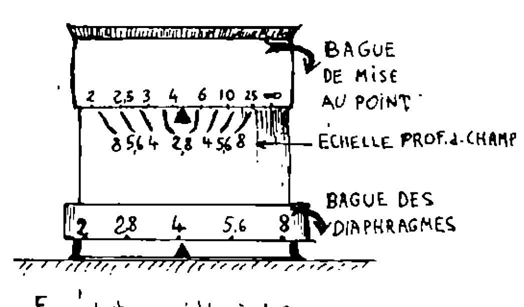
La profondeur de champ s'étend alors de 1,56 m à l'infini.

La profondeur de champ se calcule facilement à partir de l'*hyperfocale*.

$$\text{En deçà du Sujet : } p^1 = \frac{p(H) \times p}{p(H) + (p - F)}$$

$$\text{Au-delà du Sujet : } p^2 = \frac{p(H) \times p}{p(H) - (p - F)}$$

On y voit que la profondeur de champ augmente avec les courtes focales et diminue avec les télé ; augmente quand on ferme le diaph, diminue quand on l'ouvre, à cause de l'importance croissante des rayons marginaux ; augmente aussi lorsque la distance de mise au point est grande, diminue lorsqu'on la règle sur des objets rapprochés. Sur certains objectifs, on trouve une échelle graduée de la profondeur de champ.



Ex : distance réglée à 4,50 m –
diaph à 4 –
prof de champ : de 2,90 à 8 mètres

PROFONDEUR DE POINT

Très critique pour les courtes focales, elle est l'image de la profondeur de champ dans le plan émulsion. Empiriquement, elle vaut :

$$P(pt) = \frac{F \times n}{1\,000}$$ n, diaf, F, focale

Cette profondeur de point est très fine (de l'ordre du dixième de millimètre), aussi le *tirage mécanique* de l'objectif doit-il être ajusté avec précision (au besoin, on « recale » l'objectif sur banc optique) et donc vissé ou monté correctement sur le boîtier. Aussi bien le film doit rester parfaitement plat (presseurs bien réglés) et les filetages en bon état.

En 16 mm, le tirage mécanique est de 17,52 mm pour une monture C.

CHAUD ET FROID

Toutes les couleurs ne passent pas de la même manière à travers les x lentilles de l'objectif. Certains objectifs augmentent la transmission dans les rouges (ils sont chauds) ou dans les bleus (ils deviennent froids).

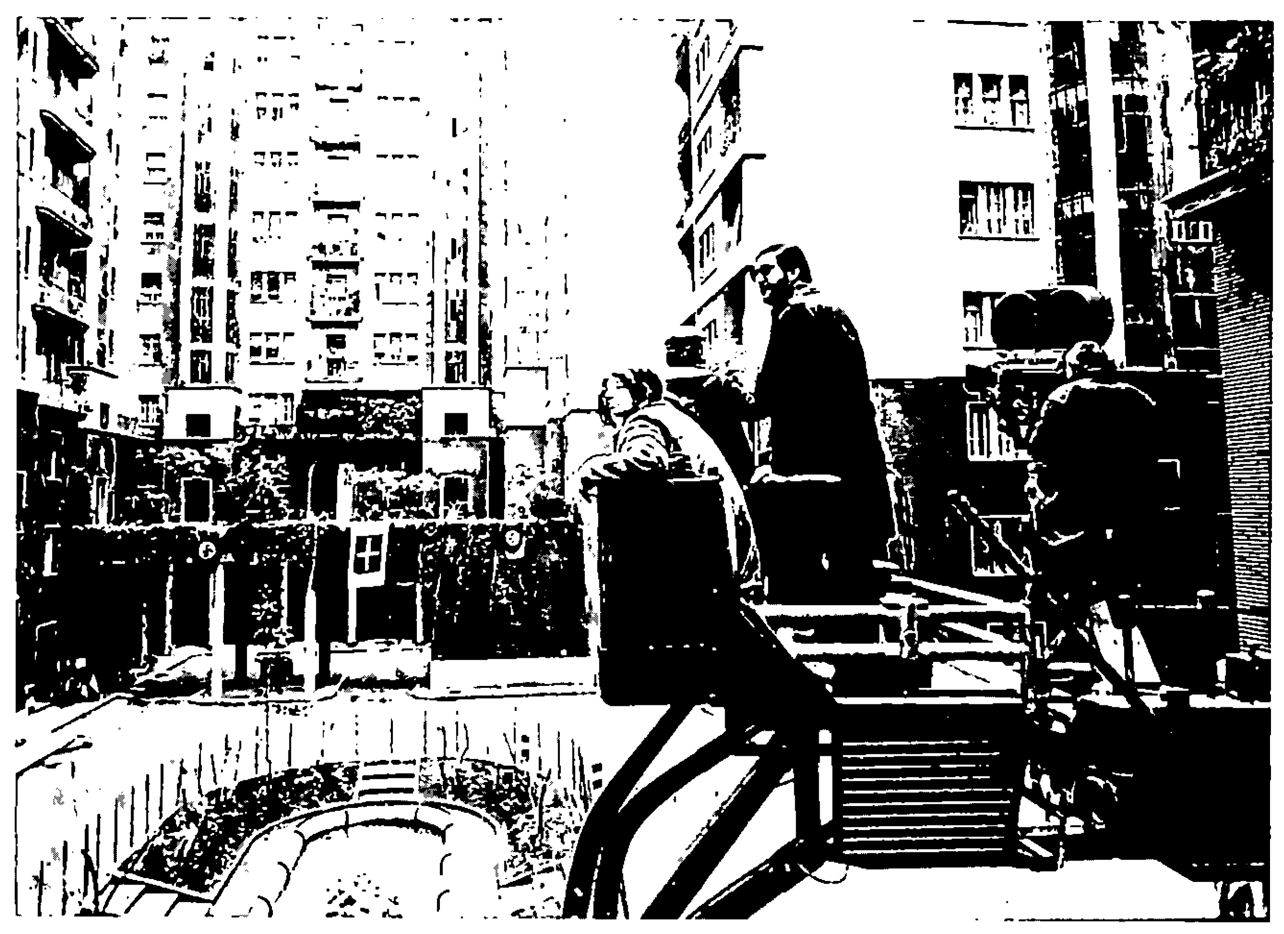
ZOOM

Le zoom permet de « s'approcher » ou de « s'éloigner » virtuellement du sujet que l'on filme par la simple rotation d'une manivelle. On déplace ainsi, par compensation mécanique, 2 ou 3 lentilles de l'objectif, de manière à réaliser simultanément la *variation de focale* et la fixité *de la mise au point*. Un de ces deux mouvements n'est pas linéaire et doit être commandé par une came synchronisée avec la plus haute précision. Dans le cas du « 12 - 120 Angénieux », la distance minimale (p min) de mise au point est de 1,50 m.

L'ouverture angulaire u passe de 450 au télé (120 mm) à 46° au grand angle (12 mm).

(à suivre)

Le cinéma italien en question



Le cinéma italien, « bon autre » du cinéma français ? Derrière le catapultage tardif d'honnêtes artisans (ici, tournage d'**Une journée particulière** d'Ettore Scola) au rang d'auteurs, n'y a-t-il pas plutôt la nostalgie d'une **machinerie** dont on devrait savoir qu'elle meurt sous nos yeux.

1. Les fils ne valent pas les pères

par

Pascal Kané

Il est peu probable que les derniers films de Monicelli, Risi (ou Scola) permettent au spectateur de s'interroger utilement sur l'évolution du cinéma italien. Films sans risques et sans enjeu, ils évoquent une machinerie bien huilée plus qu'un appareil en crise.

Car de crise, personne n'en voit : le cinéma italien n'est-il pas le seul à produire régulièrement des films, non seulement « réussis » (ça, Hollywood aussi peu le faire), mais qui ont en outre le mérite d'avoir un « sujet » véritable, un propos à exposer, une thématique à nourrir ? Bref, des films contemporains de leur temps et de leurs spectateurs, tout à la fois films d'auteurs et films publics (le contraire donc du cinéma français qui ne devient commercial qu'en perdant toutes ces qualités).

Or de tout ceci, le monde du cinéma en France ne s'aperçoit et ne parle tant que depuis que ça a cessé d'être vrai.

Toujours bien vu de la critique (sensible en général au seul savoir-faire) le cinéma italien jouit en effet d'une réputation qu'il réussit encore assez habilement à gérer, par un mélange de talent (dans la direction d'acteurs en particulier) et de duplicité dans le choix de ses sujets qui le pose en « cinéma d'idées », et plus précisément en cinéma politique, face à un cinéma français traditionnel que son manque d'ambition intellectuelle et le ron-ron d'une machinerie imprécise relèguent encore aujourd'hui à n'être qu'un parent pauvre d'Hollywood.

Ce que le cinéma italien avait, depuis la dernière guerre, réussi à mêler de façon assez unique, c'est, d'une part, une réflexion politique issue de la résistance au fascisme, et de l'autre une tradition du divertissement et du numéro d'acteur (la *commedia dell' arte*) liée à une représentation noble du peuple. Peuple d'ailleurs explicitement pris en compte dans cet autre art du spectacle, attaché à l'Italie plus qu'à tout autre pays au XIX' siècle, qu'est l'opéra (et qui acquiert, avec Verdi, une dimension plus directement politique).

Que ces thèmes aient germé sur un terrain favorable (une machinerie devenue rapidement unique en Europe), permettant à la quasi-totalité des cinéastes de se les approprier, a valu pendant longtemps au cinéma italien une extrême homogénéité et authenticité (il n'est qu'à se rappeler *Une vie difficile* du même Risi, entre cent autres exemples de films de cinéastes mineurs), prolongée, jusqu'à une date récente, par quelques grands artistes (Fellini, Pasolini plus ou moins, Rossellini jusqu'au *Louis XIV*, Comencini parfois et Visconti jusqu'au bout — cf. l'admirable *Innocent*) aujourd'hui pratiquement tous disparus. Voilà ce qui a certainement entretenu illusoirement la réputation de l'ensemble, à travers les effets de maîtrise de Rosi, les paraboles politiques des Taviani et de quelques autres, le modernisme de Bertolucci ou la perversion de Bellocchio (les seuls à ne pas être atteints par cette dégradation générale s'étant exilés : Antonioni, Ferreri). Pour les autres, il semble que l'on soit en train de passer de la déception passagère (*La propriété n'est plus le vol, Allonsanfan, Mon Dieu, comment suis-je tombé si bas ?, Affreux, sales et méchants, Parfum de femme, La marche triomphale*, etc.) à la nécessité d'une révision complète de tout ce qui anime, aujourd'hui, ce cinéma.

Car la conséquence de cette gestion, bientôt épigonique, du passé est l'absence d'un véritable jeune cinéma. Alors que le jeune cinéma français est, en ce moment, riche, divers, et souvent passionnant (l'inorganisation des structures de production s'y révélant, paradoxalement, propice à toutes sortes de productions « légères »), le cinéma italien, lui, plus limité dans ses formes de production, apparaît incapable de rajeunissement, comme marqué, semble-t-il, par un passé trop lourd et trop contradictoire (et cela malgré des tentatives qui semblaient, il y a quelques années, prometteuses : cf. Bellocchio, les Taviani...).

Lui reste aujourd'hui un type de réussite propre aux vrais appareils de production : tout ce qui, dans le cinéma commercial français, est livré à l'amateurisme, au coup par coup, au hasard d'un scénario plus ou moins bien ficelé fait ici partie d'une sorte de fonds commun appropriable par tout le cinéma italien. Un niveau d'analyse politique et sociale, d'acuité dans la représentation et le typage, de réussite filmique (ou plutôt visuelle, on sait ce que vaut le son en Italie[1]) en dessous duquel aucun film, fût-il d'un cinéaste médiocre, ne descend. Il y a en Italie une forme d'intelligence du cinéma — culturellement appropriée par le public — à côté de quoi la médiocrité du regard sociologique, la mollesse et le vaseux de nos cinéastes grand-public fait figure de sous-culture balbutiante. On comprend que le critique français trouve là de quoi s'extasier. Il est vrai que

1. Sur ce problème du son doublé, il y aurait beaucoup à dire. Même si une condamnation de principe n'a guère de sens quand on se trouve face à une véritable conception du cinéma (Fellini, Ferreri), on peut penser que le doublage systématique a donné au cinéma italien un sens de la facilité et lui a ôté une dimension morale qui n'est pas sans effet sur l'ensemble de la machine.

le « matériau » italien est. à plus d'un titre, passionnant : outre l'héritage culturel dont nous avons parlé, l'Italie est certainement le pays où l'ancien et le nouveau entrent en conflit le plus visiblement, où l'évolution des idées et l'arriération sont le plus intimement confrontés et théâtralisés.

D'où, d'ailleurs, l'existence du seul cinéma B d'Europe ; assumé comme sous-culture populaire (c'est là sa force), il est œuvré par la même machinerie rigoureuse, et conçu par des cinéastes (brillants dans certains cas : Bava, Sollima, Leone pendant longtemps...) qui ont le mérite de ne se tromper ni de discours, ni d'économie. C'est pourquoi ce cinéma fut *vivant* (sans rien à voir avec ses conditions de réception ici).

Un bourgeois tout petit petit, *La chambre de l'évêque* sont, et ne sont que des symptômes de cette évolution. La duplicité de leur démarche ne peut plus échapper : sur le devant de la scène, une doxa de gauche destinée à assurer la pérennité de l'image de marque (« dénoncer la fascisation d'une certaine bourgeoisie », « décrire le pourrissement de la grande »), et en coulisses, d'assez vulgaires recettes pour flatter le goût moyen du public italien (mépris des petits employés, sadisme et misogynie chez Monicelli, passéisme, voyeurisme et misogynie toujours chez Risi).

L'intérêt de ces deux films, en fait, est ailleurs. Il est dans le thème, nodal, toujours le même, qui s'y expose : le rapport des pères et des fils, l'histoire (complexe) des premiers face à la non-histoire des seconds, et les comptes que ces derniers demandent — ou ne demandent plus —, à leurs aînés.

Comment ne pas voir que ce terrain est aujourd'hui celui de pratiquement tout le cinéma italien : des Taviani qui s'y enlisent (se rappeler le beau *Sous le signe du scorpion*) à Comencini qui sut en dire plus que les autres, parce qu'il avait, lui, un point de vue assumé : voir *Pinocchio* où l'auteur adoptait sans ambiguïté le point de vue du père, le menuisier pauvre Gepetto, jusque dans ses limites et son impuissance à comprendre ce petit autre, pas toujours très humain, mais acceptant de lui la leçon qu'il méritait (c'est aussi le thème du *Scopone Scientifico*).

Avec Risi ou Monicelli, les choses deviennent malheureusement moins claires : médiocres, lourds d'un passé inavouable qu'ils traînent comme un boulet, les personnages incarnés par Sordi et Tognazzi sont largement offerts au mépris du spectateur : un peu trop, peut-être, pour que tout cela soit bien franc. Car qu'y a-t-il en face d'eux ? Rien : le fils de Sordi est un mouton vulnérable, vite annulé, de même que le supposé-anar, victime du « bourgeois ». Tout comme le jeune héritier (Dewaere) ou la nièce (Ornella Mutti) que Tognazzi roule tous les deux. Personnages vides, creux, atypiques qui, pas une seconde, ne font le poids face à ces phénomènes de foire que sont Sordi ou Tognazzi qui, jusqu'à la fin occupent la quasi-totalité de l'écran. Choix des comédiens bien sûr révélateur : amour de la vie, gestus, typage du côté des anciens, Sordi ou Tognazzi ; nullité lisse et fade, anhistoricité du côté de Dewaere ou Mutti. Les pères ont renoncé à être des éducateurs (et Risi et consorts avec eux). Ne leur reste plus qu'à utiliser tout cela (tout cela : l'Italie sans dessus dessous) pour en jouir au mieux. Puisque eux seuls, au fond, savent encore le faire dans ce pays tristement perturbé où il n'est plus possible d'avoir une histoire (le coffre de « souvenirs » qui accuse Tognazzi) sans être un coupable potentiel. Alors autant accepter les deux : l'indignité est le prix de la jouissance.

Triste morale au fond que celle de ces films (si triste qu'elle n'est même pas assumée) qui oblige tous ces cinéastes à mimer des préoccupations politiques dont ils n'ont que faire, pour dévoiler leur modeste message : à savoir que, sans eux, le cinéma italien serait mort faute de postérité, et qu'*en fin de compte*, les fils ne valent pas les pères (stérilité rageuse de Tognazzi, pulsions destructrices de Sordi).

Pascal KANE.



2. Lait caillé (Padre Padrone)

par

Danièle Dubronx

Moi qui, quand j'étais petite, n'envisageais autrement mon avenir qu'en devenant bergère et/ou écrivain, mais diplômée en sémiotique appliquée de toutes façons, j'ai été, de l'avoue, fort irritée, d'autres diraient « jalouse », en découvrant à la projection de *Padre Padrone* que les frères Taviani m'avaient en deux mots : piqué mon sujet ; je caressais en effet le projet de mettre en scène cette ambition duelle et ses conséquencs déstructurantes dans ma prime adolescence. Mais comme ce film est un chef-d'œuvre (la critique est unanime là-dessus), je n'ai pu que rager entre mes dents, incapable d'affirmer ouvertement mon opinion dans la salle de projection (comme j'aurais dû le faire si je n'étais pas si poltronne !) : « shit, shit, shit ! » ai-je osé pourtant, jouant sur l'ambiguïté d'une langue étran-

gère mal maîtrisée, au cas où l'on me demanderait des comptes rapport à une telle grossièreté.

Je me retournais sur mon siège à la recherche d'alliés potentiels dans cette salle écrasée sous les coups de tonnerre de la bande-son. Peut-être tel critique, à droite, se rallierait... la réponse fut sèche, décisive : « chut, chut, chut » ! m'a-t-on rétorqué. La prochaine fois je viendrai avec mon fichu et mon bâton (un nerf de bœuf authentique) et on verra bien alors !

Depuis les louanges n'ont cessé d'affluer, le film déjà palmé à Cannes, est encensé par Mme Giroud qui s'y connaît pourtant en culture puisqu'elle en fut le ministre. C'était donc, comme l'année dernière *1900*, l'événement culturel-esthétique-de-gauche de la rentrée à ne pas manquer (et à aimer en plus) sous peine de se voir relégué dans la classe des analphabètes, quelle histoire !

Que faire en face d'un tel tapage, je pouvais m'en taper l'œil, comme le film lui-même ne s'en prive pas, mais rentrer dans le troupeau m'eût été plus secourable, je devais penser à ma carrière de bergère, fort compromise si je montrais naïvement des signes d'égarement.

Que faire ? Il me restait les cieux à implorer alors ! Mon dieu aidez-moi à retrouver la foi, pauvre brebis égarée de vot'troupeau (j'allais jusqu'à endosser la peau de l'animal en signe d'abnégation) je vous l'avoue, je fais des efforts mais ça ne marche pas, je n'arrive pas à croire à votre rédempteur, au saint Gavino qui, de berger « merdeux »[1] et quasi muet, fut canonisé spécialiste en philologie sarde.

Note 1 : *La crotte de bique joue un rôle prépondérant dans le film, elle cristallise (peut-on parler d'un catalyseur ?) le désir de révolte du fils par rapport au père ; dans un entretien des frères Taviani, l'interviewer postule l'hypothèse d'un rapport œdipien ; sans aller aussi loin et bien que je reconnaisse la sagacité d'un tel propos, je verrais, quant à moi dans la crotte de bique, la forme matérialisée de la résistance à la loi inflexible du père. Le dialogue entre la chèvre et Gavino éclaire de façon lumineuse cette hypothèse (extraits du dossier de presse) :*

Voix de Gavino : « *Bête merdeuse, je sais que tu veux recommencer, mais je te bouche le cul. Et quand je t'aurai trait, avec ta merde, je te boucherai la gueule...* »

Voix de la chèvre : « *Moi je t'aurai dès que tu bougeras la tête. Tu m'as battue et je chierai dans le lait, ainsi ton père te battra aussi...* »

Donc le lait va cailler et le film commence dès lors à s'alourdir lui aussi, à grumeler sans espoir de retour.

La conséquence immédiate du rôle catalyseur de la crotte de bique me paraît être la constipation *dont le film est empreint du début jusqu'à la fin (rétention de tout humour, alors que la « spécialisation extrême » du titre atteint par Gavino a pourtant objectivement quelque chose de gaguesque). C'est en effet un sujet qui coince, le référent est intouchable : qui oserait ne pas trouver admirable cette histoire réelle d'un misérable berger opprimé par son père et qui, à la seule force de sa volonté, est devenu professeur ? Les frères Taviani ont été suffisamment malins pour entremêler le référent et le film et communiquer la toute-puissance de l'un à la présomption de modernité de l'autre :* il faut aimer, *et cette injonction est décidément antipathique.*

Je n'arrive pas à y croire, parce que je n'ai jamais cherché à apprendre votre sainte langue : le latin. Je n'ai lu que quelques morceaux choisis de l'Eneide traduits en français pour parer aux plus grosses lacunes (alors que lui, Gavino, se le tape en entier dans le texte). Quant au dictionnaire, par cœur ? Je l'avoue honteusement, j'ai préféré le bottin par cœur pour faire des farces au téléphone.

Mais arrêtons-nous là, ce Gavino Ledda, tu ne le connais pas, à part sa veste rouge, un peu trop rouge au début et à la fin du film, que sais-tu de lui, t'es-tu même donné la peine de lire ses écrits ?

Dans le film, lui le vrai, tu le vois seulement dire quelques mots et donner le bâton à l'acteur qui va jouer le rôle de son père.

Voilà bien une saynète didactique qui est une vraie trouvaille ! Le passage du bâton symbolisant sans doute le passage du réel à la fiction. Un procédé hardi de distanciation pour tenir le spectateur éveillé et l'empêcher de sombrer dans la magie de la fiction. On reconnaît la pédagogie brechtienne, et le bâton pourrait bien frapper la tête du spectateur qui se laisserait aller à chavirer dans ce miroir qui, lui, est tendu par le truchement de l'écran. Gare à l'identification !

Note 2. *Tous les ingrédients de l'Avant-Garde s' retrouvent ; en particulier le péché de narration est refusé de manière ostensiblement édifiante. Après tout, cette histoire aurait pu donner lieu à une fiction romanesque, pourquoi pas ? On a surtout apprécié partout que ce ne soit pas le cas ; et effectivement la mise en scène passe son temps à le dire (sur le mode de la dénégation) et les multiples ralentissements de l'action, aplatissements des étapes successives et effets de ruptures (les interventions sonores, musicales entre autres !) ont bien cette fonction de rappel, de rappel à l'ordre du spectateur, à l'ordre de la raison.*

Rappelons donc l'itinéraire glorieux de ce héros au cœur simple et que sa très pieuse ingurgitation de la coultoure a hissé sur le devant de la scène.

Cette coultoure, d'où lui en vient la soif ?

Comme la foi, ça ne se discute pas.

Déjà petit, il pissait dans sa culotte à l'idée de quitter la si douce école, la maîtresse au visage d'ange, ses chers camarades du saint collège.

Arraché à elle par l'impiété d'un père cruel, pour aller garder les moutons, dans la montagne, cette soif s'endormira, c'est la fameuse période de latence [3] jusqu'à son adolescence.

Note 3. *Cette période de latence correspond à la période d'incubation, la coultoure mijote dans le dedans de la personne, rien à voir avec cette fameuse période de latence sexuelle dont parle Dr Freud, pour les enfants de 5 à 10 ans, puisqu'au contraire, Gavino et ses petits camarades s'en donneront à cœur joie de ce côté-là, la bande son nous le laissant subtilement entendre par dix minutes de râles et soupirs amoureux en cacophonie (style doublage de films pornos). Il s'agirait, paraît-il, d'un opéra baroque.*

Puis un beau jour elle se réveillera (cette soif) miraculeusement, car notre berger vient de reconnaître une valse de Strauss qui passait par là (dans les alpages), il suit hébété les accordéonistes qui jouent ainsi son morceau favori, prêt à tout vendre pour l'entendre encore.

On appelle ça « les Voix » : paroles que de jeunes bergers ou bergères (de préférence) entendent dans la solitude de leur retraite et attribuent à Dieu, la Vierge ou quelques Saints de la région.

Naturellement désirant en bon marxiste déjà, s'approprier les moyens de production de cette fabuleuse force musicale qu'est l'accordéon, il en fait l'échange (symbolique ?) contre deux agneaux qu'il mettra à mort par le rituel et assommant tranchage-de-gorge-du-mouton-en-hard-devant-la caméra.

Troquer la coultoure et sa force productive : l'art contre du produit national brut.

A partir de ce jour sa vocation est faite, il va entrer dans les ordres du service militaire où il passera sa confirmation en réussissant son examen de physique (car il a bien révisé dans les waters-closets). C'est d'ailleurs là, au service militaire, qu'on découvrira aux trois-quarts du film qu'il ne sait pas parler italien. On y perd son latin ! Tous les italianisants avaient pourtant cru reconnaître qu'il la parlait cette langue, même que je me vantais à mon voisin de pouvoir suivre sans lire les sous-titres [4].

Note 4. *L'évocation de la langue sarde permet au film une discrète plus-value côté minorités par l'approbation qu'elle semble impliquer des parlers régionaux ; mais le point de vue des Taviani est celui d'une langue nationale qui s'enrichirait de ci de là aux parlers régionaux pour se fondre peu à peu dans cette langue unique ; ceux qui y voient l'affirmation des cultures minoritaires contre la culture centralisatrice se trompent ; il faut d'ailleurs voir comment le service militaire centralisateur notoire y est traité, sans distance cette fois, comme un évident facteur de progrès et seulement ça.*

Le reste suit, il apprend tellement, en écoutant du Mozart, qu'il peut enfin tenir tête à son père vaincu par cette coultoure qu'il avait pourtant tenté de tenir le plus loin possible de sa progéniture. Et enfin non content d'avoir réussi en philologie sarde, il revient dans son village avec tous ses diplômes, à la barbe et au nez de son père qui, il faut bien l'avouer, n'a plus qu'à s'écraser. Car il se sent investi d'un rôle exemplaire et social, comme les frères Taviani qui se sentent investis de la lourde mission historique de concrétiser en images (c'est leur métier), les espérances de la Gauche Unie (ou non d'ailleurs car ce programme vaut en tout temps avec une permanence exemplaire).

Avant, il leur est arrivé de faire de très beaux films : « désespérés, pessimistes », disent-ils maintenant ; ils sont passés à une phase optimiste : tant mieux pour eux. Mais, Carmelo Bene le rappelait ces jours-ci, « il faut bien reconnaître que l'optimisme n'a jamais rien donné de bon ». Pas besoin d'être nouveau philosophe pour voir que cet optimisme-là (celui des frères Taviani) serait simplement un peu ridicule s'il ne risquait d'être un jour (s'il n'était déjà) pas drôle du tout.

Danièle DUBRONX.

Critiques



Traquenards (L'ami américain)

par

Jean Narboni

La pièce était calme. J'allai au poste de télévision et mis une chaîne sans programme — du bruit blanc au maximum de décibels, très bien comme fond sonore pour dormir, un chuintement puissant et continu qui noie ce qui est étrange.

Hunter S. Thompson
(Las Vegas Parano).

1. *Cahiers du cinéma* n° 88, p. 12, « Entretien avec Charles Bitsch ».

« La caméra est le microscope qui permet de détecter la mélodie du regard. » Il n'est peut-être pas indifférent que cette phrase ait été prononcée autrefois dans les *Cahiers*[1] par Nicholas Ray, dont la présence de mort-vivant et l'activité de faussaire hantent le dernier film de Wim Wenders, qui s'ouvre et se ferme avec lui.

Il ne sera pas question, pour le moment, de la *mélodie du regard*, à propos d'un film dont la puissance de cristal propose pourtant les plans comme de miroitantes facettes de dispersion de figures, de reflets, de vues et de couleurs. Je signalerai d'abord la dimension d'investigation et de décomposition proprement médicales (analytiques) qu'emportent les termes de *détection* et de *microscope*.

Si *L'Ami américain*, en effet, prend son départ de la leucémie dont Jonathan Zimmermann — encadreur et restaurateur de tableaux à Hambourg, mari et père de famille paisible — se sait atteint, et plus précisément d'une interrogation angoissée sur ce qu'il en est d'une toujours possible, quoiqu'imprévisible, dégradation de sa moelle osseuse. la fiction désarticulée du film va elle-même se déployer ensuite selon l'inmaîtrisable logique d'une prolifération maladive, comme une succession de salves métastatiques et mortelles.

L'intrication, dans cet objet pyrotechnique de haut rendement (pour reprendre une expression d'André Téchiné), des éléments thématiques et de l'économie d'écriture, atteint à un tel degré, la technique de mise en abyme (multiplication de cadres dans le cadre, reflets de reflets, miroirs renvoyant à d'autres miroirs) est à ce point généralisée et concertée qu'on peut voir dans la fiction le *processus maladif* lui-même, et l'analyser comme l'expansion cancéreuse d'une lésion de base, cette formule (sanguine) altérée et génératrice.

J'ai parlé de maladie. Il faut ajouter : amour. Ou, ce qui revient au même, maladie d'amour : amour réciproque de Jonathan, Marianne et Daniel (leur fils) bien sûr, amour peut-être aussi de Raoul Minot pour Jonathan. Mais amour surtout de Tom Ripley pour Jonathan et, infini, de Wenders pour le cinéma.

Le roman de Patricia Highsmith, qui ne sert pas seulement de prétexte au film (il existe chez elle, au-delà de la seule mécanique policière, une réelle complexité des personnages), joue le rôle, exactement, de *cadre*. Soit de soutien ou d'armature à partir desquels la progression fantasmatique du film (comme *écran* séparant le sujet du réel) va s'organiser.

Il y a, comme déclencheur de fiction, et à l'origine de la machination qui va gouverner les actes de Jonathan, un événement apparemment sans commune mesure avec son ampleur : la main de Tom Ripley qu'il se refuse à serrer, une réflexion désobligeante, peut-être même aussi, et de façon plus profonde, la blessure à Tom infligée d'avoir repéré avant lui, dans une peinture, l'infime altération d'un *bleu*. Quelque chose donc comme un *regard de travers*. Pas de quoi, en tout cas, fomenter un tel complot, sinon à l'expliquer par l'autre ressort profond du film (avec la maladie et la cinéphilie, dont on va voir le lien), comme de tous les autres de Wenders : *l'enfance*. La construction mortelle où va se trouver piégé Jonathan ne prend sens en effet qu'à obéir à une logique enfantine, celle où, comme on sait, la moindre vexation, une réflexion blessante, la demande d'amour repoussée, vont entraîner de la part de la victime le vœu de destruction de l'autre, et l'accomplissement fantasmatique de ce vœu au prix des scénarios imaginaires les plus compliqués et les plus fous.

Fantasmes de mort qui ne sont que l'envers d'un amour aussi fort. Tout le film va se passer pour Ripley à tenter d'endiguer le processus qu'il a mis en branle et de gagner l'amour (« l'amitié », dit-il, comme chez Hawks, et selon à peu près la même dénégation) de Jonathan Zimmermann (il faut voir, dans la haine que lui voue Marianne au premier coup d'œil, autre chose qu'un soupçon quant à ses activités : la certitude absolue qu'il y a là un rival). Et, pour Jonathan il s'agit, entre autres choses, de feindre (peut-être pas) de se laisser séduire, dans l'attente de rendre à Tom, selon une logique non moins rigoureuse, la monnaie de sa pièce, en l'abandonnant à l'aube sur une plage avec quelques cadavres sur les bras.

Il suffit, pour vérifier la prégnance d'une passion enfantine sur le développement de la fiction, d'observer le jeu agité de Denis Hopper-Ripley, ses gags et ses mimiques, son incessante excitation, et le léger excès qu'il imprime à chacun de ses gestes, tout particulièrement dans la séquence parodique du double meurtre dans le train, où Wenders manifeste aussi son savoir qu'Hitchcock a eu lieu avant lui, mais aussi Godard (et la parodie par Godard, dans *Le Petit soldat* ou *Pierrot le fou*, des gangsters de films américains).

Il faut enfin noter, pour embrayer sur l'itinéraire de cinéaste de Wenders, que Jonathan s'identifie pour Ripley à la figure de l'idéal : c'est un artisan habile de ses mains, quand lui sait seulement « faire » de l'argent, il se sent bien dans son modeste atelier quand lui voyage sans cesse (ou transforme sa maison allemande en bar américain), il a une famille, des racines, un passé. *L'Ami américain* peut donc se lire aussi comme une demande adressée par Hollywood à l'Europe : « Je ne vaux pas cher, apporte-moi le supplément d'âme qui me fait défaut ». En un mot : « Aimes-moi »[2].

2. Message qui, bien sûr, peut s'entendre comme revenant, *sous une forme inversée*, à Hollywood.

Comme le notait Bonitzer dans *Au fil du temps*, il y a dans *L'Ami américain* la mise en correspondance du cinéma comme grand corps malade à revivifier, et d'un corps de personnage cette fois lui-même mortellement atteint. La liaison entre les deux s'effectuant cette fois par le biais d'une petite monnaie miroitante qui passe de main en main (les cadeaux que se font Tom et Jonathan, et la question qui les accompagne : « Pourquoi donc ce cadeau ? »), où se révèle quelque chose du caractère sacré, clandestin (vaguement pornographique) de la cinéphilie, mais peut-être surtout l'essence fondamentalement homosexuelle de cette passion. Passion qui ne se manifeste par seulement dans le film par l'omniprésence d'appareils optiques (praxinoscope, zootrope, stéréoscope, scopitone, etc.), mais dans une compulsion obsessionnelle à fouiller au plus profond du mécanisme cinématographique, à aller voir ce qui se passe *dedans*, à sa source de vie.

L'acharnement de Jonathan à se soumettre à l'investigation médicale, et à appeler sur son corps la vérification atroce de la ponction sternale où se révélerait l'atteinte nouvelle de son sang blanc[3], n'a d'égal que celui de Wenders à aller au mécanisme élémentaire de fonctionnement du film : désarticulation en ses unités de base, décomposition, détection de l'élément discret. Il y avait déjà, dans *Au fil du temps*, une scène consacrée à la Croix de Malte, sans laquelle, était-il dit, aucun film n'aurait jamais vu le jour. *L'Ami Américain* multiplie les références à l'image par image, au dédoublement des contours, à la décomposition des gestes du corps et au discontinu initial.

3. Je ne parle même pas des innombrables traumas dont il est, tout au long du film, l'objet (blessures, choc électrique, heurt, « surprises » d'anniversaire, etc.) ou le sujet (le type qu'il voit s'écrouler dans le métro, le contre-champ, *sur lui-même* effondré dans un fauteuil d'aéroport).

Il y a une *brillance* du film, essentielle. Une brillance, pas un brillant : rien à voir par exemple avec les éclats courts, vite oubliés, dont scintille la verroterie de *Padre Padrone*.

Une brillance qu'on trouvait jusqu'à présent chez Wenders (surtout *Alice*) dans les éléments figurés du plan : enseignes scintillantes, néons des grandes métropoles, écrans crépitants des postes de télévision qu'on oublie d'éteindre, la nuit, dans les chambres d'hôtel, toute une toile de fond attestant, dit-on, la « modernité » des films de Wenders, à la fois égarante et sans prise réelle sur la distraction légèrement hallucinée et l'« attention sans curiosité » de personnages accomplissant leur « existence pour la forme » (je reprends ici deux expressions de Peter Handke, dont il faut dire à quel point ses romans sont en affinité avec l'univers wendersien).

Dans *L'Ami américain*, et au-delà d'une insistance, *dans* le plan, sur tout ce qui luit, chatoie, scintille (éclats métalliques de la mer sous un ciel opaque, voitures étincelantes, clignotements divers, luisance du plastique recouvrant les meubles de l'appartement de Tom...), c'est à une ***brillance du plan comme tel*** que nous sommes confrontés.

« *Le point de regard*, écrit Lacan, *participe toujours de l'ambiguïté du joyau.* » Rarement film aura manifesté, autant que celui de Wenders, le caractère d'appât pour l'œil, de leurre et de cache-fantôme d'un impossible objet, du plan cinématographique. Jamais on aura tant sacrifié au semblant. Il y a même dans le film comme une théorisation, ou du moins un savoir, de ce type d'effet, dans la scène où Minot, téléphonant à Jonathan, lui dit qu'il se trouve de l'autre côté de la Seine, à la fenêtre d'un immeuble moderne, et qu'il n'a qu'à se repérer sur l'écharpe blanche qu'il agite, pendant que la caméra panoramique sur un ensemble de bâtiments, et que l'œil du spectateur s'affole à chercher ce qui bouge. Forme retorse d'hypnose, en quelque sorte, où la voix commande bien au regard de fixer un point mais où le point lui-même est incertain. Il y a toujours chez Wenders une insistance sur ce qui, quelque part, fait petite différente et tache éphémère[4]. Et si le héros d'*Alice* s'obsédait sur le fait que les photos ne ressemblaient jamais tout à fait à ce qu'il avait vu, il n'était pas question pour Wenders de nous entraîner à de laborieuses réflexions sur le rapport de la réalité à sa représentation ou sur les malheurs de la mimésis, mais de marquer l'irréductibilité d'une petite différence, d'un écart infime et d'un imperceptible gauchissement où se suspendent les certitudes. C'est ce qui produit l'impression à la fois plus-que-réelle (hallucinatoire) et complètement fantômatique à force d'exactitude, du plan wendersien, un sentiment d'étrangeté, en décors « naturels », proche de celui que provoquent les trucages des *Oiseaux* ou les maquettes de *Marnie*.

C'est ce qui donne aussi à *L'Ami américain* ces couleurs de cauchemar : une sorte de décomposition qui ne se contenterait plus d'attenter à l'ordre du visible, mais à la *lumière* même, qui rend toutes choses visibles. A l'ambiguïté du joyau s'ajoute le pouvoir diffractant du prisme, comme si la caméra de Robby Müller fonctionnait comme séparateur de couleurs (les rouges brillants de *Party Girl* pour la peur et la passion de Ripley, les bleus pour le tunnel où s'enfonce Jonathan, l'affolant ciel rose, comme une toile peinte, au-dessus du « Café Abdallah »...).

Il y a l'en-deçà microscopique, et il y a l'au-delà du mythe. Il faut s'interroger sur la nature de désir que révèle la présence, dans les films de certains metteurs en scène formés dans les cinémathèques, de figures fabuleuses — cinéastes ou acteurs — qui enchantèrent leur (notre) passion du cinéma ; sur ce à quoi répond la présence de Lang dans *Le Mépris*, de

4. La « formule » s'en trouve en quelque sorte donnée avec ces plans de télévision dans le métro où Jonathan se voit comme aspiré après le premier meurtre. Je crois qu'il y a là quelque chose de plus qu'un exemple parmi d'autres des redoublements, reploiements, mises en abyme qui caractérisent, je l'ai déjà dit, *L'Ami Américain*. C'est que ces images ne sont pas offertes simplement et sans médiation à l'œil du spectateur. Entre elles et lui s'interpose un regard, *celui de personne*, celui, en fait, des choses que Jonathan regardait juste avant et qui, maintenant, le regardent de partout. Scène où se trouve prise à la lettre la formule selon laquelle le tableau, certes, est dans l'œil du sujet (il s'y inscrit), mais le sujet lui-même, de faire tache, *se trouve pris dans le tableau.*

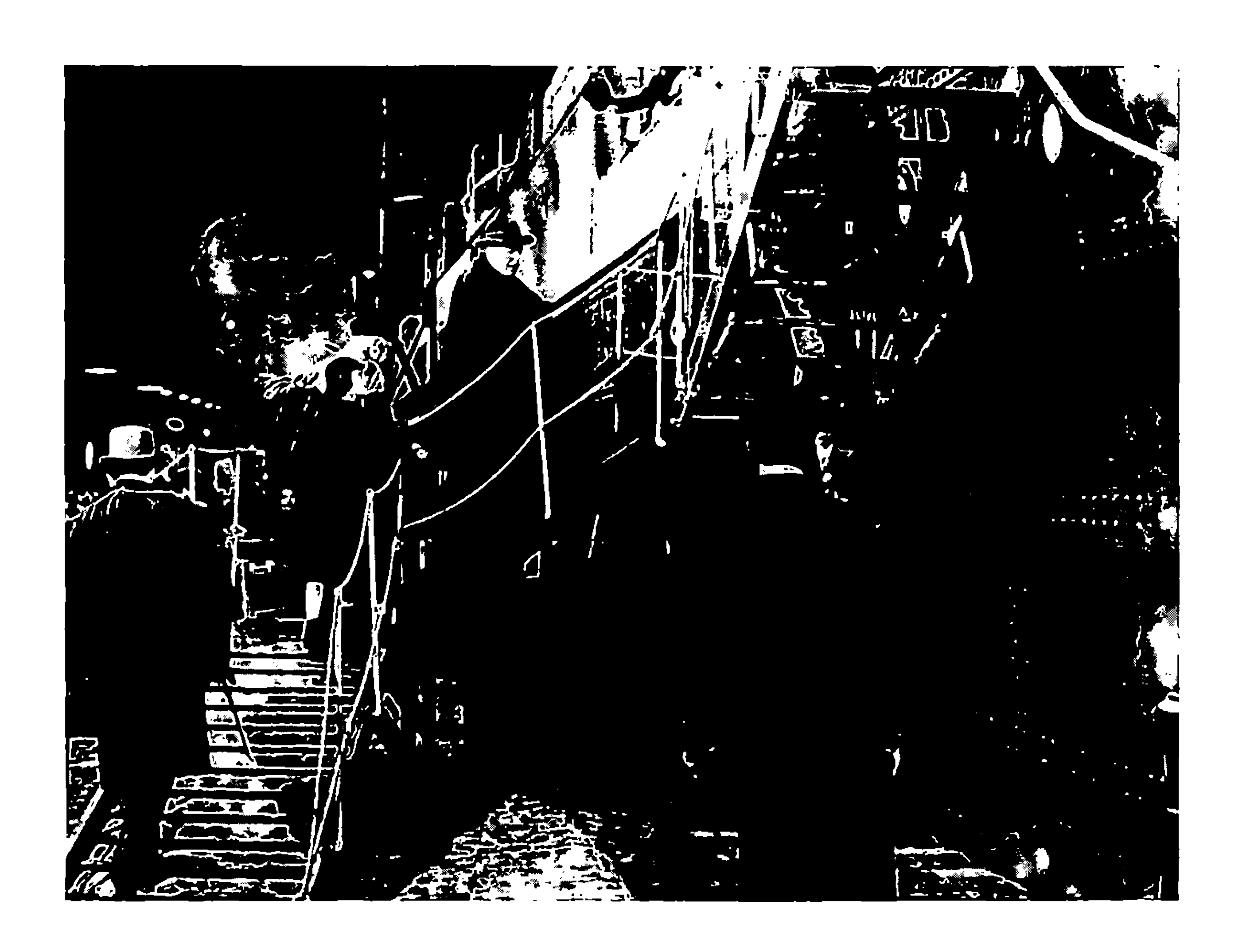
Sterling Hayden dans *Novecento*, de Nicholas Ray et Samuel Fuller dans *L'Ami américain*[5]. S'agit-il d'un hommage rendu à ceux qui surent nous donner d'inoubliables moments de bonheur cinéphilique, et aussi, à travers la figure de quelques grands réfractaires, à une certaine idée de résistance à la loi du profit qui régit l'industrie du cinéma ? Sans doute, mais pas seulement. Car cet hommage et ce respect ne vont pas sans leur doublure de violence et de ressentiment, comme en témoigne, sans exception dans les films cités, la représentation de ces géants dans des situations de défaite et de déchéance. Dans cet accomplissement d'un juvénile désir cinéphilique (faire apparaître, ou comparaître, un jour, ces corps fabuleux dans sa propre fiction), il y a quelque chose d'équivoque : l'envie, d'une certaine façon, de les destituer de leur position de maîtrise. Seulement, il y a perversion et perversion, et celle de Wenders est infiniment plus sympathique que celle d'un Bertolucci. Disons que pour Bertolucci, cette perversion n'est rien d'autre que l'envie de se mesurer à la quéquette de celui qui, un jour, s'identifia à jamais à Johny Guitare[6]. D'où une manière de règlement de compte consistant à faire apparaître dans *Novecento* la bite de Sterling Hayden. D'une certaine façon, la perversion de Bertolucci (son caractère en fin de compte religieux) n'est pas sans rappeler par son ingénuité le personnage de *La Dernière femme*, qui croit mettre fin aux impasses de son désir en se la coupant *réellement :* il s'agit que Sterling Hayden, en tant qu'exécutant des commandements du nouveau maître, vienne inscrire *vraiment* sa bite dans le champ de la caméra. La stratégie de Wenders est infiniment plus subtile, retorse, et au fait des virtualités du semblant : si toute la fiction s'origine d'une position de Nicholas Ray comme mort-vivant, sans nom (Pogash ou Derwatt ?) et faussaire, c'est un vrai bandeau qu'il voit apposer sur son œil droit sain, bandeau qui démultiplie la portée commémorative et funéraire de sa présence d'un appel aux trois grands borgnes de la cinéphilie : Lang (présent en effigie trois fois dans *Au fil du Temps)*, Ford (évoqué dans *Alice* à travers *Young Mr. Lincoln)* et Walsh. Pour ne pas parler d'une entrée de lecture toujours possible (d'autant plus justifiée s'agissant d'un peintre) du côté de la perspective monoculaire du Quattrocento. Même trucage, même duplicité pour la mort de Fuller, cette interminable et improbable chute dans l'escalier, comme dans un ralenti et une distorsion de rêve, sous le geste de mort *arrêté* de Jonathan.

5. Il faut signaler, à l'origine peut-être de cette tendance, et déjà repérée par Godard, la présence de Sjostrom dans *Vers la félicité* et *Les Fraises sauvages*.

6. On sait que la question de base de *Novecento*, sa grille explicative, y compris politiquement, est : qui, du propriétaire foncier et du paysan pauvre, du bourgeois et du prolétaire, du fasciste et du résistant, du maître et de l'esclave, *l'a plus longue ?*

En fin de compte, la question que me pose ce film est la suivante : qui, du mort ou du vif, mangera l'autre ? Question *d'incorporation* (cf. encore Téchiné). Mais d'abord, quel mort et quel vif ? Hollywood ou l'Europe ? Et quel Hollywood ? Le paradis perdu de notre mémoire de cinéphiles, ou celui qui a brisé hier Nicholas Ray et soumis à sa loi les ex-contestataires Altman, Coppola, Scorsese ? Et quelle Europe ? Celle, pour ce qui nous concerne, de la Nouvelle Vague ? Ou celle de Tavernier, Boisset et consorts ? Questions qui sont au centre des entretiens avec Biette, Jacquot, Téchiné, Kané, et à laquelle répondent un peu vite peut-être ceux qui, amoureux des dérives schizo d'*Alice* et *Au fil du temps*, voient dans *L'Ami américain* un examen de passage trop brillamment réussi pour le nouvel Hollywood. Mais question qu'il n'est pas possible d'éluder, car le risque existe, et Wenders le sait. Si j'aime le film, c'est que la dépense et la perte l'emportent encore sur la maîtrise ; la fascination du *brillant*, où Freud voyait la marque de la passion du fétiche, n'empêche pas le moment de dissolution de ce fétiche. C'est *encore* à Hambourg — et pourquoi pas, demande Tom ? — qu'un héros de western se balade, c'est entre Munich et Hambourg que la caméra saisit, de la fenêtre d'un train, et sur fond de musique folk, le défilement d'une campagne évocatrice de tant d'Hitchcock, de tant de Ford...

Jean NARBONI.



Imaginez deux enfants... (Gloria)

par

Jean-Claude Biette

Gloria, le dernier film d'Autant-Lara, est si bien construit qu'on ne peut saisir sa construction qu'après-coup. L'artifice si gênant du flash-back fait ici corps avec l'histoire, et bien qu'il y soit employé plusieurs fois, il ne provoque pas ces désagréables décrochements qui affectent la plupart des films à flash-back, même les plus grands.

Gloria raconte une histoire qu'aurait pu tourner Mizogushi ou John Ford (celui de *La prisonnière du désert*) : un petit garçon, orphelin, élevé par son grand-père (c'est en fait un enfant illégitime), est emmené hors de France à la déclaration de la guerre en 1914. Il est ainsi séparé d'une petite camarade que sa mère, actrice de théâtre, envoie dans une pension en Suisse,

et qui cachera toutes les lettres que le garçon enverra à la fille. Après la guerre, le garçon, Jacques, maintenant un jeune homme, découvre, alors qu'il est accompagné de sa fiancée américaine qu'il part épouser en Amérique, dans la danseuse qui danse « La Mort du cygne » de Saint-Saëns sous les sifflets du public du Théâtre de variétés, la petite fille de son enfance. Il a juste le temps d'aller dans la loge, pendant le numéro de danse, de découvrir la photo de leur enfance, lui en petit Arlequin, elle en petite danseuse, de ne pas la remettre à sa place avant de se faire jeter dehors par l'entrée des artistes, de rentrer par l'entrée principale, de revenir à sa place à côté de sa fiancée américaine. après quoi, son numéro fini, Gloria, la petite fille devenue danseuse, trouvera la photo déplacée, et rêvera, à partir de cette photo, à son passé de petite fille. Après un long premier flash-back, nous savons tout de la force de cette attraction, et entre autres choses que les parents renchérissant sur la guerre ont tout fait pour séparer Gloria et Jacques. Le duel est serré dans le film entre les manigances des parents et les hasards de la vie : Gloria et Jacques vont-ils pouvoir vivre leur amour ?

Gloria, en plus d'être une sorte de suspense du sentiment et de la passion, est aussi sous les dehors paisibles du conte de fées une critique sociale : on y voit bien comment les adultes pris entre l'appel de l'argent et celui de la réussite sociale se bouchent les oreilles aux désirs des enfants : tout au long du film ils répètent que ce qui attire Gloria et Jacques, ne sont qu'enfantillages. Seul personnage positif, dans le monde des adultes : Alice de Clermont. Elle sacrifie son hôtel particulier pour apporter un peu de confort aux soldats en permission (cf. la séquence du comique troupier) : cette idée de sacrifice est matériellement donnée à ressentir par la mise en scène : nous sommes privés du numéro du comique troupier pour éprouver, avec un effet d'échange assez buñuélien, l'annonce à Alice de Clermont de la mort de son mari. Mais ces beaux sentiments, évoqués dans le dialogue entre cette femme et les deux officiers, sont d'abord démystifiés (elle n'a pas su aimer son mari et son mari le lui rendait bien, il en aimait une autre qui est précisément la mère de Gloria, l'actrice égoïste, et l'on apprend qu'il en était le père) et ensuite remplacés par non plus des sentiments officiels, mais des actes et des plus généreux : Alice de Clermont, comme un personnage de Thomas Hardy, reporte sur Gloria l'amour qu'elle n'a pas su donner à son mari. Elle offre à Gloria les cours de danse que sa mère, l'actrice, ne veut pas lui payer, voyant dans cette vocation rivale un autre enfantillage. Et le film dans son parcours fera peu à peu émerger des rapports familiaux et sociaux les attirances véritables, les sentiments forts, ceux que l'absence et la mort illumine.

Quand au début du film on voit Gloria imperturbable danser la mort du cygne, musique de Saint-Saëns, dans ce théâtre de variétés où les spectateurs sifflent et veulent des numéros plus crus, quand on voit la limpidité du découpage, cette durée des plans si précise, cette dramatisation si bien articulée aux plans, on pense aux grands films métaphoriques sur le spectacle et surtout à *Limelight* et au *Petit Théâtre de Jean Renoir*, films qui font si bien dialoguer le réalisme et la féerie et où l'histoire même, par sa nudité qui n'a pas besoin du renfort de trouvailles brillantes ou séduisantes, synthétise une vision du monde où l'on peut lire clairement les contradictions des personnages à qui l'auteur prête les passions les plus ardentes pour lesquelles il a lui-même lutté et qu'il a peut-être appris à connaître, où l'émotion vient bien souvent de la sympathie que l'on éprouve pour des personnages déchirés par un destin qui court plus vite qu'eux et qu'ils ne rattrapent qu'à leur mort.

Il est en outre rare de voir aujourd'hui des films aussi dédaigneux des chichis du naturel. Ici quand un acteur ou une actrice baisse la tête pour marquer l'émotion qu'il ressent, sourit, pleure, on n'essaye pas de faire ressembler un tel moment qui est du pur drame pris en charge par l'acteur ou l'actrice (c'est pourquoi, par exemple, Andrée Tainsy est beaucoup plus à l'aise que dans les rôles naturalistes qu'on lui a fait jouer ces derniers temps) à la bouillie fade du vraisemblable que proposent les fameux films de la justesse de ton[1], ici le cinéaste nous demande de croire, un peu à la façon dont Hitchcock nous aspire dans un suspense policier ou de terreur, à l'histoire d'un amour dont il a construit avec art la genèse, la crise, le développement et la chute.

Si la peinture d'une société — la moyenne et la haute bourgeoisie en France autour de 1914 — est l'humus dans lequel le film prend ses racines, c'est très au-dessus du sol qu'il fait éclore ses plus belles fleurs. On y trouve vraiment traité le thème de la grandeur d'une vocation vécue jusqu'au bout et éclairée par le contraste d'une vocation jalouse. La danse est ici montrée comme le prolongement symbolique de l'amour : elle est liée au souvenir de la première rencontre avec Jacques et, par un juste retour des choses, permet leur rencontre après une aussi longue absence. Et le matérialisme un peu primaire auquel on a voulu réduire Autant-Lara prend aujourd'hui de singulières résonances : il se prolonge en des zones que le cinéma a, sans renoncer à ses pouvoirs dialectiques, si bien explorées : le sentiment du temps, de l'amour et de la mort envahissent le dénouement de *Gloria* dans une extraordinaire séquence ouverte par un travelling avant qui part de l'ombre d'une porte qui se ferme sur le lit de la danseuse agonisante, avance vers sa main jusqu'en plan rapproché où la rejoint la main de Jacques. Là viendront doucement aux lèvres de Gloria des phrases dramatiquement (c'est-à-dire dans leur rapport à ce *moment*-là du film et dans cet *espace*) aussi fortes que : « les ambitions les plus folles et les plus pures sont retenues à terre par des fils ridicules, mais de fer... » ou encore : « plus tard quand il n'y aura plus personne pour penser à personne » ; après quoi la caméra pourra reculer et quitter cette chambre : l'axe du lit de Gloria qui va mourir une fois franchi, nous apparaît soudain dans sa vérité la fleur bleue du sentiment.

« Imaginez deux enfants très jeunes, un petit garçon et une petite fille qui se sentaient très attirés l'un vers l'autre et que le temps a séparés ». Le temps de réunir dans un conte où agit et s'agite une bonne fée et une mauvaise fée, leur amant commun, critique de théâtre plus malheureux que méchant qui bien sûr préfère Porto-Riche à Feydeau qu'il ne peut aimer puisqu'il s'y verrait pantin, un bon docteur (qui, comme celui du film *Les enfants terribles,* ne sépare pas les corps des cœurs), le temps de faire se rencontrer, au cours d'un spectacle, où la complice se nomme Lili Clape, personnage issu du cinéma populaire des années 30 qui n'était pas un art de masse[2], Gloria qui danse pour danser et Jacques qui allait partir pour l'Amérique. Après quoi le Temps, c'est-à-dire la mort venue parce que l'amour tant attendu ne se déclare plus, les séparera comme ces atomes crochus dont parlait Gloria avec Lili Clape.

Indifférent au devenir du cinéma, Autant-Lara purifie cette haine de la nouveauté et du modernisme qu'il fustige dans ses entretiens[3] et où il ne veut pas aller voir, par un travail passionné selon les méthodes techniques d'autrefois, avec la morale artisanale de l'enchantement, indifférent aux lois du marketing et de l'efficacité. Il s'enfonce dans le secret qu'il a su

trouver et garder comme la danseuse, à en croire les sifflets indésirables[1]. Un bref instant, au centre dramatique du film, les deux protagonistes sont immobiles dans la loge, lui, le visage caché par la photo matricielle du film (« Imaginez deux enfants... »), de leur histoire, de leurs retrouvailles, elle, assise les yeux fermés. L'aveu et l'accord sont matérialisés par cette fermeture soudaine et passagère de l'expression. Vaste prolongement, interrogation et mise en contradiction de ce moment centré sur cet « Imaginez » dont la photo du petit Arlequin et de la petite danseuse est le Sésame, *Gloria* est un acte de foi envers cet étranger qu'est le spectateur. Ce film est la matérialisation douloureuse et vivante d'un rapport impossible que le Temps perpétue.

Jean-Claude BIETTE.



Notes

1. *Je ne vise pas ici la justesse de ton (on la trouve chez Demy, chez Vecchiali, chez Rohmer, dans les films de qui elle sert et renforce le propos) mais son enflure quand elle devient une fin en soi.*

2. *Film à gros budget,* Gloria, *pariant sur l'éternité de certaines recettes du succès se cache à lui-même (voir le démodé de l'affiche, d'ailleurs très belle) que le cinéma a changé, que l'art de masse a remplacé l'art populaire et que celui-ci est malheureusement devenu un ghetto, celui des cartes vermeilles, comme celui de « l'art et essai » est devenu celui des cartes d'étudiants et de chômeurs. L'art de masse s'adresse donc aux travailleurs adultes et exclut les nostalgiques de l'artisanat et du divertissement sans arrière-pensées et alibis culturels ou politiques ainsi que les audacieux chercheurs du neuf — oui ils existent. Il fait barre à la fantaisie et à l'invention. Et*

il réunit dans l'exclusion, ô ironie — voir notes suivantes —, Autant-Lara et Godard.

3. *Autant-Lara n'a jamais caché sa haine de la Nouvelle Vague et principalement de Godard qu'il accuse d'avoir vidé les salles sans voir que ce qu'il prend pour une cause n'est qu'un symptôme. Drôle de fulmination où A.-L. accuse des individus et néglige des faits. Le corporatisme étroit de bien des professionnels du cinéma nous empêche par exemple de pouvoir aujourd'hui tourner en France en technicolor, puisqu'il fallait à une époque protéger le triste eastman. On veut bien avoir des décors aussi bien construits que ceux de Max Douy et tourner dans le calme des studios, mais* Gloria *avec ses vingt mille entrées par semaine, sorti dans huit salles parisiennes avec une énorme campagne publicitaire — enfonce plus l'économie — il n'est pas le seul, mais lui, au moins, dans sa conception économique, est irréprochable et tout y est centré sur le plein emploi* par le film *de l'argent employé : ça se voit sur l'écran — du cinéma dans le marasme que* La Machine *de Vecchiali qui, avec ses cinq mille entrées et qui, en trois semaines, passe de cinq salles à une, ne fait perdre que des sommes dérisoires. Et que par ailleurs* Gloria *soit un chef-d'œuvre ne change rien à la cruelle réalité de cette situation.*

4. Gloria *a aujourd'hui, dans le registre du cinéma ancien et dinosaurique, pour reprendre un terme de Fritz Lang un jour confronté à Godard, la place et la densité de, dans le cinéma neuf,* Numéro deux *de Godard. L'un comme l'autre refuse l'appel à la complicité du spectateur ; l'un comme l'autre pose* à l'intérieur même *de son film tous les termes qui permettent à n'importe quel spectateur individuellement (et non en tant que collectivité nivelée) de le comprendre ; l'un comme l'autre traite vraiment et à fond son sujet. On sait qu'aujourd'hui le travail des attachés de presse consiste à mâcher la besogne aux critiques débordés par la quantité des films, et que les critiques à leur tour mâchent la besogne aux spectateurs. Aujourd'hui les spectateurs savent, avant même d'aller voir les films, quels sont les thèmes traités, de quoi ça va parler, et ils peuvent même en parler sans prendre la peine, le temps (ou l'argent) d'aller les voir. Et les spectateurs ne pensent jamais, c'est ce qui ressort souvent de ce qu'ils disent, à vérifier si oui ou non le cinéaste a rempli son contrat. Et il faut aussi signaler que le nombre des entrées d'un film ne prouve que l'attrait qu'il exerce et ne dit rien sur la satisfaction réelle de ces spectateurs.*

Ainsi on nous promet dans Padre Padrone *l'éveil du paysan à la musique à travers une valse de Strauss (on cherche où est caché l'orchestre de la R.A.I. alors qu'on ne voit jouer qu'un seul accordéon) et le concerto de clarinette de Mozart, on nous le promet, tout le monde en parle et valorise le film de ce thème, or personne ne semble remarquer que le thème dramatique est tout à fait escamoté et qu'il n'est pas déterminant, qu'il n'ajoute ni n'enrichit en rien le tracé du héros sinon comme signe de prestige et appel de complicité aux classes cultivées. Ce film, comme la plupart des films vantés par la critique, se prévaut, indépendamment de ce que peuvent déclarer les frères Taviani, parfaits gentlemen, des thèmes qu'il avance et non de l'art qu'il montre à les matérialiser. Pour en revenir à* Gloria, *le thème « comment, à partir d'une photo d'enfance, se construit un amour » est développé totalement et sans le moindre tour de passe-passe ou de bluff vis-à-vis du spectateur. Et ça, personne ne le dit, on se moque de la désuétude du thème ou du genre abordé, on en rit au « Masque et la plume », mais on se garde bien de regarder le film dans son rapport dialectique et vivant entre un point de départ et son développement et sa transformation. Ce qui devrait être le premier effort d'un critique consciencieux.*

J.-C.B.



Le cinéphile à la voix forte (Annie Hall)

par
Serge Daney

Pourquoi est-ce d'Annie Hall qu'Alvy Singer tombe amoureux ? Parce qu'à la différence de la timide Miss Portchnik (la première femme d'Alvy), Annie inverse l'ordre des choses et, dans un vestiaire de tennis, parle la première. Elle fait à Alvy ce que Alvy fait au spectateur : elle lui coupe l'herbe sous le pied, anticipe sur ses réponses et le prend de vitesse (littéralement, dans sa Volkswagen qu'elle conduit comme un bolide).

Or, Alvy Singer fait métier d'avoir toujours *le premier mot*. Pour raconter ses blagues. Pour séduire les femmes. Pour évoquer le souvenir d'Annie Hall qu'il a perdue. A lui (c'est le sens, programmatique, de la toute

première scène) le monopole de la parole, donc des discours et de leur critique, des dénégations, des lapsus et de leur interprétation, des mensonges. Sauf que ce monopole n'apparaît jamais comme donné une fois pour toutes et que pour le narrateur, moderne Shéhérazade juive new-yorkaise, le film consiste à ne pas cesser de le mettre en jeu. Comme si le spectateur, au même titre que n'importe qui dans le film (un passant, un figurant) avait pouvoir de le lui disputer, comme Annie Hall une fois.

Dans ce film sans répit ni musique (mieux : sans musique imaginable), le soliloque de Alvy Singer-Woody Allen est la réalité fondamentale, incontournable, égale (d'un volume constant, comme dans cette belle scène où Alvy se plaint à son copain d'être victime d'antisémitisme et où le dialogue part sur une image encore vide, tissu conjonctif dans la profondeur duquel se profilent, d'abord minuscules, les locuteurs). Mais si Allen, côté-son (côté-acteur) se nourrit du cabaret et du music-hall, Allen, côté-images (côté-réalisateur) se réfère au cinéma et à son histoire. Ce n'est pas seulement un cinéaste-cinéphile comme il en existe beaucoup aujourd'hui, y compris en Amérique, c'est un cinéaste travaillé par ce qui, dans le cinéma, nous importe aujourd'hui : que toute image implique un point de vue, que tout point de vue divise, que toute division est productive. (Il est en cela très différent de Mel Brooks qui gagne à rester dans les limites de la revue de cabaret filmée, cf. *The Producers*, à mon avis son meilleur film).

Dans les films précédents de Woody Allen, déjà, un dialogue incessant, brillant, imprévisible et des images rigoureuses, sans apprêt, un peu ternes (sans aucun « effet-cinéma ») *ne se recouvraient pas*. Il y avait pléthore de mots et pénurie de choses montrées. Cette raréfaction des images et surtout des angles de prises de vue est tout à fait théorisée dans *Annie Hall*. L'image n'y a pas pour mission d'avérer ou d'illustrer le dialogue, mais, tout au contraire, en jouant systématiquement des ressources du hors-champ, de matérialiser — au moment et là où on s'y attend le moins — *ce qui risque d'avoir barre sur le dialogue*. C'est l'image qui se met, pour ainsi dire, off, qui ouvre à l'impensé de ce qui se dit, qui ouvre à la lettre de ce qui se dit, comme dans cette scène où Annie se dédouble pendant qu'elle fait l'amour. C'est, paradoxalement, du côté de l'image et de ses infinis hors-champ qu'il faut chercher... le dernier mot.

Parmi les grands comiques américains (ceux, du moins, du parlant), il existe au moins deux familles. D'un côté, ceux qui ruinent la communication en prenant des choses comme des mots (les Marx) ou en prenant les mots pour des choses (Fields). De l'autre, ceux qui croient à la communication, au message, au dernier mot : Chaplin, Lewis. Ceux-là ont en commun : a) acteurs-réalisateurs, d'accompagner leur passage devant-derrière la caméra d'une obsession du dédoublement, soit moral (le bon et le mauvais : Dr. Jerry et Mr. Love, le tailleur et le dictateur), soit sexuel (tentation du travesti : *Charlot joue Carmen*, etc.) ; b) grands partisans des valeurs nobles, ils délivrent des messages humanitaires et bien-pensants ; c) dans leur dialogue supposé avec le spectateur, ils ont toujours le dernier mot.

Woody Allen n'appartient vraiment à aucune de ces deux familles. Il ne s'accommode ni de la solitude du délire (qui forclôt l'autre) ni du faux couple narcissique (qui le manipule). Par rapport aux grands humanitaires (qui sont aussi les grands sadiques), il représente comme une répétition dérisoire et parodique. Au lieu d'assurer la délivrance d'un message in extremis, comme on abat une carte maîtresse, il ânonne sa conception du monde au tout début du film, alors qu'on ne lui demande encore rien.

Aussi le spectateur, tapi dans l'ombre, n'est-il pas seulement, comme on a dit, « pris à témoin » (ça, c'est le type de complicité, plus naïve, d'*Omar Gatlato*), mais aussi bien barré dans sa prétention à détenir, lui aussi, le dernier mot, quel qu'il soit. Le spectateur d'*Annie Hall* n'est pas celui que requièrent les films de Chaplin ou de Lewis : il n'est pas à la place du grand Autre, le-public-Roi-qui-a-toujours-raison et devant lequel on comparaît pour le séduire (même quand — cf. *Monsieur Verdoux* — on lui en veut), c'est un petit autre, condamné à osciller, comme tout un chacun, entre des mini-certitudes s'enlevant sur un fond de croyances vagues.

L'une des plus belles scènes du film, sorte d'art poétique allenien, est celle de la file d'attente devant le cinéma qui programme *Le Chagrin et la pitié*. Le spectateur passe, en quelques secondes, par plusieurs états. D'abord voyeur simple. Puis sommé de prendre parti entre Alvy Singer et le cinéphile à la voix forte (mais après tout, ne sommes-nous pas aussi ce cinéphile ?). Enfin, de nouveau spectateur (mais un spectateur qui a failli devenir actif) quand Alvy « produit » dans l'image, comme on tire un lapin d'un chapeau, celui qui aura le dernier mot sur tout le monde, Marshall Mac Luhan en personne. Qu'est-ce que le référent ? semble nous demander Woody Allen. *Qu'est-ce qui, hors-champ, garantit le champ ?* N'importe qui.

Il y a une chose rare dans *Annie Hall*. C'est ce que j'appellerai le « partage de la vedette ». Pour Woody Allen, il ne s'agit pas de susciter avec Diane Keaton-Annie Hall un double féminin, à la fois vulnérable et maternant, à travers lequel le comique-homme apparaîtra encore plus unique (comme on dit « fils unique ») mais de faire exister, plus difficilement, à côté de soi, un autre, *une* femme. Ce qu'il y a de plus fort et de plus émouvant dans *Annie Hall*, ce n'est pas qu'Annie ne soit compréhensible qu'au travers — et au travers seulement — du désir et des fantasmes du mâle américain (dont elle serait la créature, plus ou moins révoltée, érigeant le spectateur en bénéficiaire du spectacle de cette révolte), ni que le film nous donne le couple « objectivement » dans une sorte de « vie à deux » cayattesque (avec bénéfice d'arbitrage pour le spectateur), c'est qu'Annie Hall, de toute évidence, existe en dehors du film, qu'elle est non pas un personnage énigmatique mais, ce qui est plus réaliste, lacunaire. Et que la distance entre elle et Alvy, au dernier plan du film, sans trémolos rentrés du style « Brève rencontre » (ce serait plutôt « Longue liaison »), soit, en tant que distance, mesurable. C'est dire à quel point le comique de Woody Allen vole haut.

Serge DANEY.



Bernard, Pierre, Anne et les autres (Des enfants gâtés)

par Serge Toubiana

Il y a, dans le film de Bertrand Tavernier, une réplique entre deux personnages qui me semble proférer, sur le projet même qui préside au cinéma de Tavernier, une vérité sans doute plus explicite que n'en laisse transparaître le mouvement entier du film.

Bernard Rougerie (Michel Piccoli, le cinéaste), lors d'une scène qui se déroule dans l'immeuble où se mène la lutte collective qui constitue la trame fictionnelle du film, suggère à son ami Pierre (Michel Aumont, le co-scénariste) que l'immeuble où vont habiter les personnages du film qu'ils sont en train d'imaginer pourrait très bien ressembler à celui-là même où vivent et luttent, les « vrais » personnages de la fiction.

L'autre scène, l'autre fiction, cet autre film en gestation dans le film — qui se prépare grâce au douloureux travail d'imagination qui se fait dans un des appartements de l'immeuble secoué par l'agitation politique des locataires — auraient donc aussi pour cadre, pour repère, un immeuble de ce type (indépendamment du fait que la fiction de cet autre film pourrait n'avoir aucune ressemblance avec la fiction « réelle » dans laquelle ils sont acteurs).

Bernard Rougerie, en proposant cette idée de scénario (somme toute, une idée banale, sauf qu'il y investit tout son vécu ; la preuve, qu'en tant que scénariste, il tente de faire se rencontrer son réel présent avec son imaginaire), (se) lance, et lance à son co-scénariste, et par delà, au spectateur, un simple appel d'imaginaire. En apparence, une idée bien candide.

A cet appel, Pierre (Michel Aumont), intelligemment, objecte : « Non ! l'immeuble ne peut pas ressembler à celui-ci, les gens, ici sont tous *conscients,* pas comme nos personnages... ». Sous-entendu, si les nôtres, les personnages du film que nous sommes en train d'imaginer, ne sont pas conscients, il devient alors impossible de les faire habiter dans le même cadre de vie que des gens qui, ici, suintent la conscience. Simple logique du vraisemblable.

Il me semble que cette courte réplique, dont le sens est à peu près transcrit ici, bien que peu importante au vu de l'ensemble des dialogues du film, et presque imperceptible quand on est à l'écoute de leur sens premier, cache pourtant une vérité profonde quant au message du film, et, plus, peut-être, quant à la vérité du cinéma de Bertrand Tavernier. D'une certaine manière, cette réplique permet de fixer les places, différentes pour chaque personnage, et de régler la mécanique d'énonciation propre au film : la fameuse question « qui dit quoi ? à qui ? ». Voyons de plus près.

Il y a, bien sûr, que cette réplique est prononcée en aparté, par des acteurs qui ne veulent pas être entendus des autres acteurs, des autres personnages de la fiction, qui, d'ailleurs, parce qu'ils ne sont pas au fait du travail que réclame la mise en place d'un scénario, ni de son contenu, ne sont pas en mesure de l'entendre. Il reste le spectateur. Il a accès à cette autre scène, dans le film, où s'élabore le difficile travail d'écriture, et il est à même de saisir cette réplique laconique que s'échangent Piccoli et Aumont, il la saisit comme un « private joke » entre les deux initiés, mais il n'est pas certain qu'il puisse en tirer tout le sens. Car il y a aussi que ces deux personnages sont des hommes de cinéma, qu'ils ont un accès libre à l'imaginaire, et qu'ils en font profession ; ce sont, en quelque sorte, des *spécialistes de l'imaginaire,* ce que ne sont pas les spectateurs de cinéma.

Est-ce à dire que cette réplique (dont nous voyons qu'elle oppose, pertinemment, deux contenus, deux sens, deux constructions de personnages, deux directions dans la fiction) relègue à une même place les spectateurs du film (nous) et les personnages secondaires du film ? Peut-être ; mais justement, toute la « maîtrise » de Tavernier consiste à donner au spectateur une petite longueur d'avance sur ces personnages qui entourent ces protagonistes de métier ; ces personnages, qui, occupés à mener cette lutte contre le gérant d'immeuble véreux, et n'en finissant pas de se démêler (et de s'enfermer) avec les problèmes de l'idéologie, sont laissés dans l'ignorance quant à ce qui se joue, dans cette réplique, d'un savoir à partager entre le cinéma (les cinéastes, la pratique de cinéma) et les spectateurs.

Justement, *ce savoir :* cette courte réplique échangée entre Bernard et Pierre (prenant *à témoin* le spectateur, dans une sorte de dialogue à trois), en même temps qu'elle jette un voile de ridicule et de léger mépris sur les personnages « secondaires » du film, ces petits bourgeois en lutte, permet d'avancer, d'indiquer la trace du message de Tavernier, à savoir que, juste-

ment, savoir (et maîtrise) ne se confond(ent) pas avec conscience. L'un donne accès à la jouissance, alors que l'autre n'est voué qu'à sa propre reproduction, butée, donc à l'ennui. Et le spectateur, en tant qu'arbitre, n'a sans doute aucun mal à trancher quant à savoir de quel côté se trouve le manche, et deviner que c'est de ce côté-là que ça peut jouir.

On commence à savoir, dans un certain cinéma moderne, que la prise de conscience, ça ne se filme pas ; ce qui peut être saisi, au cinéma, c'est une certaine jouissance de la bêtise (au sens où l'entend Barthes), et sa rencontre avec la prise de conscience, mais pas la fusion ; c'est à la condition de préserver un espace de non-communicabilité entre elles, que l'une et l'autre sortent gagnantes de cette rencontre, de cette mise en scène, de cette mise en image au cinéma.

Ce que, dans *Des enfants gâtés,* Michel Aumont comprend mieux que Michel Piccoli, parce que c'est ainsi que Tavernier le veut. Cette opposition entre savoir-jouissance et conscience, ce n'est bien sûr pas Bernard Rougerie qui s'en fait l'annonceur : son rôle est celui d'un personnage candide (celui que toute la critique, comme un seul homme, a pris pour l'incarnation métaphorique de B. Tavernier, au risque de se tromper lourdement sur ce cinéaste), qui découvre la lutte de classe au détour d'un immeuble, la jouissance féminine au détour d'une rencontre, la convivialité un peu désuète entre petits bourgeois parisiens au détour d'une lutte de locataires, qui redécouvre enfin l'amour au sein du couple marital. Il se voit confronté à des choses qui arrivent à lui, par hasard, et qui déterminent pour lui le monde des contingences ; mais, loin d'être ce personnage qui, au contact de ces contingences (la médiocrité de ces petits bourgeois dont il a vite montré qu'il en méprise *le désir*), apprend, découvre, pose des questions, se remet en question, il n'est que celui qui catalogue, épingle les discours et ceux qui en sont les porteurs, fait en sorte de n'être jamais de *plain-pied* avec leurs discours ou leurs pratiques, au nom d'une certaine maîtrise avec laquelle nul (sauf, peut-être, Anne-Christine Pascal) ne rivalise.

C'est un personnage *en retrait* du tableau qui porte le message de cette opposition dont j'ai parlé, entre savoir-jouissance et conscience. Michel Aumont est un personnage crucial dans le film, en quelque sorte la doublure de Rougerie, son ami, son compagnon de travail, d'une certaine manière un *analyseur.* Non pas l'analyste du film, ni celui du comportement de Rougerie (ils ne rivalisent pas de maîtrise), puisqu'il en est fondamentalement le complice, mais celui qui, dans la fiction, *marque les écarts,* tient le discours que le personnage central ne pourrait tenir, au risque de *décevoir,* voire de ruiner tout le système de connotations qu'il est censé produire, incarner. D'une certaine façon, le seul personnage qui dit « vrai ».

L'intelligence (un brin perverse) de Tavernier, c'est d'avoir imaginé ce personnage de Pierre (et d'avoir choisi l'acteur idéal pour l'incarner : Michel Aumont), lourdement attardé, phallocrate, plutôt réactionnaire au regard de l'unanime avancée idéologique de tous les personnages du film *Des enfants gâtés.* Très peu intéressé par cette histoire de lutte de locataires (si on voulait interpréter son attitude dans un schéma de distanciation, on pourrait dire que pour lui cette histoire n'est qu'un médiocre scénario, une histoire à laquelle il n'a nullement envie de « croire »), jetant sur la relation Anne-Bernard un regard ostensiblement sexiste et phallocratique (il résume, en des termes que Rougerie ne pourrait formuler au risque de se discréditer aux yeux du spectateur, la question dans un langage sexuel assez cru, du genre : « Alors ! tu l'as baisée, la petite du pressing ? »), et soumettant tous les personnages de cette fiction à la question *symptômale* et pour lui prioritaire : « jouissez-vous ? », ou plutôt, puisque toute son

énonciation est dirigée, s'adresse au spectateur : « jouissent-ils, avec leurs problèmes de conscience ? »

Cette lecture permet peut-être de comprendre le sens de cette réplique sur laquelle j'ai commencé cet article. Si pour lui (Michel Aumont) les personnages de son scénario ne sont pas « conscients », mais bien dotés (ce qui est supposé) d'un certain régime de jouissance, il n'est dès lors pas question, par *pure logique obsessionnelle*, qu'ils puissent habiter dans un immeuble où vivent des locataires un tantinet conscients, pas mal ridicules, médiocres, et surtout barrés quant à la jouissance.

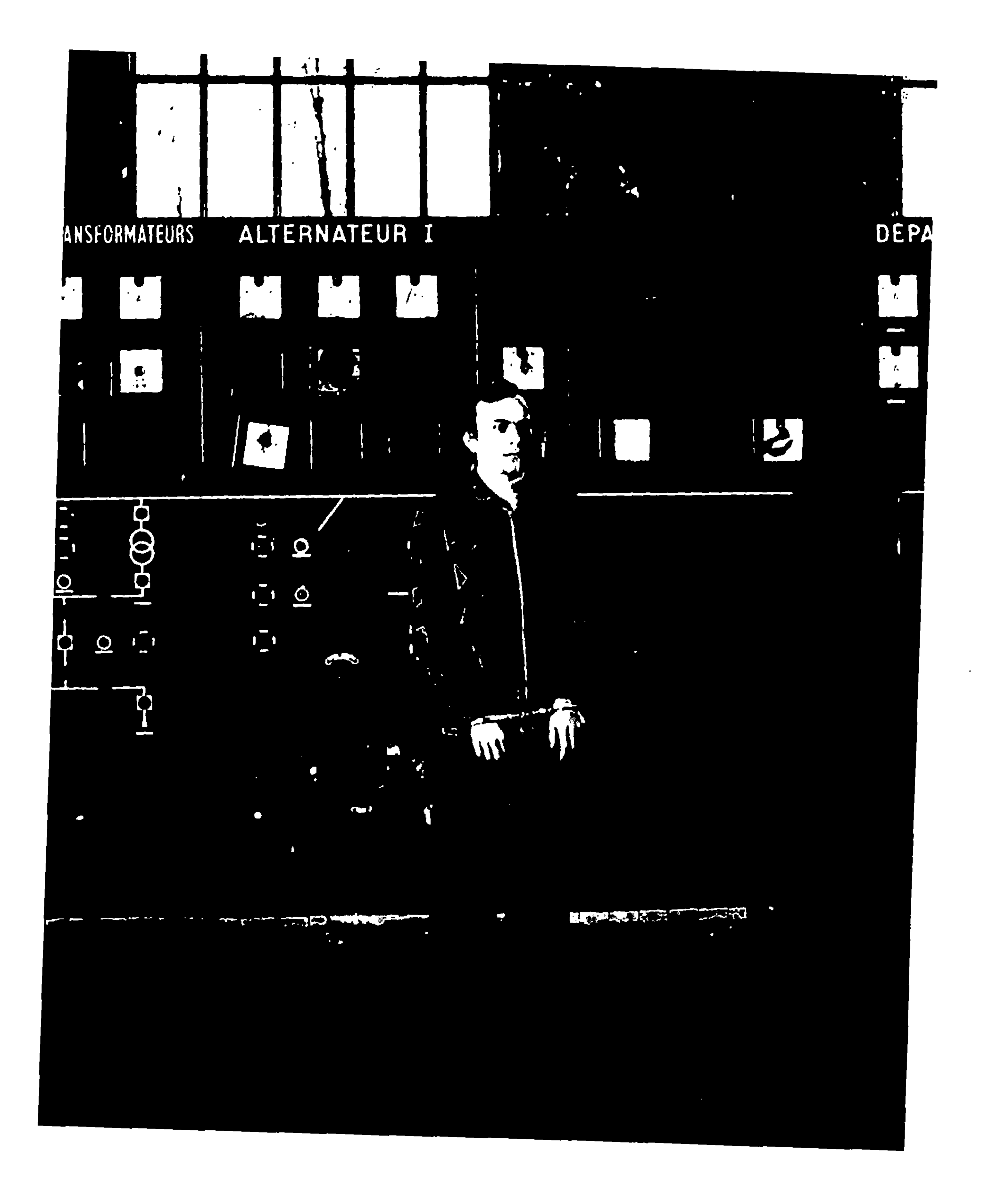
Le seul personnage qui résiste à cette analyse (comme une exception qui confirme la règle), c'est sans doute Anne (Christine Pascal), parce qu'elle concilie la prise de conscience (style *Libération*) avec le discours et la jouissance féministes (ce qui fait d'elle, par ailleurs, un personnage tout à fait kitsch, moderne, et qui risque de faire carrière sur ce registre-là dans le cinéma français).

Mais il sait, en tant que maître (maître à part égale avec Rougerie) qu'il peut renvoyer cette double revendication à une structure d'hystérie qui enferme Anne dans ce personnage en crise (le seul personnage en crise dans le film), révoltée *et* à la recherche d'un maître, et assumer, devant le spectateur, le discours réel sur le désir que ne peut proférer son ami Rougerie (« se taper une jeunette »).

Tout le film, curieusement, est bâti sur cette duplicité de maîtrise, cette double énonciation qui rend complices B. Rougerie et Pierre, dans une *formation de compromis*, l'un tenant le discours (sur le désir) que l'autre ne peut tenir, l'un dévoilant la mécanique de l'autre : pour *draguer* (le spectateur bien sûr, mais aussi les femmes, les filles), il faut toujours être deux dans les films de Tavernier, l'un pour appâter, faire le doux, le candide, le genre « intéressé », l'autre pour claironner la vérité, affirmer la maîtrise, dire tout haut « ça marche ? ».

Serge TOUBIANA.





"La Machine"
de Paul Vecchiali

Entretien avec Paul Vecchiali

Cahiers. **On peut commencer par poser la question des discours multiples qu'on trouve dans** La Machine, **les discours d'appareils politiques, de journaux, etc.**

P. Vecchiali. Tous ces discours proviennent, soit d'une improvisation des acteurs qui n'avaient pas encore participé au tournage du film : je pense aux personnages du bistrot à qui j'ai soumis la séquence en leur demandant de s'intégrer à un personnage, et je leur ai donné les bases du scénario, en les laissant improviser leurs textes. Soit ce sont des discours qui viennent des mass media, des discours officiels ; certains sont complètement retranscrits de la réalité, ceux de Lecanuet et Poniatowski, lors de l'affaire Patrick Henry, et retranscrits mot pour mot, en changeant seulement les noms.

Le texte de l'évêque est un texte repris d'un article catholique à propos de la peine de mort, et repris mot pour mot.

Quant au discours du PCF, j'ai repris le texte de Marchais à propos de l'affaire Patrick Henry (« Nous sommes en principe contre, mais nous ne parlons pas à chaud »), phrases intégrales de Georges Marchais. Ce texte a été adapté à la situation, à la fiction, par un membre du PCF.

Le texte du PS a été rédigé par Gaston Haustrate (qui joue le rôle) en relation avec une personnalité du parti. Je ne suis pas du tout intervenu à ce niveau ; le texte du Président de la Ligue pour la peine de mort est repris complètement d'un texte de cette organisation, et joué par un acteur.

Comme autre intervention dans les mass media, il y a la scène de « La mort pour Lentier ! », retransmise à la télé avant le procès : pour cette scène, j'aurais souhaité avoir des gens pour la peine de mort. Je n'en ai pas trouvé, ceux que je connaissais ont refusé de donner leur image à l'écran. J'ai donc demandé à « Libération » de raccoler des gens, que je n'avais pas les moyens de payer ; il y avait plus de trois cents personnes au total et ces trois cents personnes, contre la peine de mort, ont failli casser les vitres de la Préfecture de police aux cris de « La mort pour Lentier ! ». Ça, c'est quand même intéressant. Et j'ai eu une trouille abominable, car ils tapaient sur les flics, ils tapaient sur Lentier, sur la voiture ; ils étaient complètement hystériques et déchaînés, le seul slogan les a déchaînés. Au début, c'était mou, puis j'ai eu l'idée de leur faire crier ce slogan. A partir de là, les gens se sont déchaînés et j'ai vraiment cru qu'ils allaient tout casser ; au fond, leurs actes étaient un peu les mêmes que s'ils étaient pour la peine de mort, et c'était très bien pour le film, mais tout de même inquiétant.

Autre trucage : je n'ai trouvé personne pour parler en faveur de la peine de mort, j'ai donc demandé à Pierre Bellot et à Serge Casado (le patron et le barman du bistot) de jouer comme s'ils étaient pour la peine de mort. Je n'ai trouvé personne, partisan de la peine de mort, qui accepte de venir le dire dans mon film. Peut-être n'assument-ils pas leur image disant « je suis pour » ?

Cahiers. **Tu penses que c'est parce qu'ils avaient l'impression que dans ton film ils seraient, en quelque sorte, l'image dominée ?**

P. Vecchiali. Je crois que c'est dans l'absolu que cette image d'eux ne leur convient pas, bien qu'ils aient des convictions profondes et argumentées. Il y a Michel Droit qui est capable de dire des choses pareilles. Jean Cau, et c'est tout. Quant aux journaux, il n'y en a que trois (« France-Soir », « Minute » et « Détective ») qui ont refusé de participer à notre « jeu » : tous les autres ont rédigé leurs textes, réalisé leur mise en page et livré des journaux finis.

Cahiers. **Ça veut sans doute dire que, sur ce sujet, les discours sont prêts à venir s'intégrer à n'importe quelle fiction.**

P. Vecchiali. En plus, il y a un certain nombre de gens (ceux du bistrot) qui sont des amis, à qui j'ai demandé d'apporter les positions de personnages qu'ils devaient créer. J'étais très préoccupé par la nécessité de trouver une unité dans le jeu de ces différents discours ; qu'on ne puisse pas dire : « tiens, ça c'est joué par un comédien professionnel, et ça non » ; je pense y être parvenu.

Enfin, pour ce qui concerne les mass media, une seule chose est écrite, c'est tout ce qui concerne la mère de Lentier (jouée par Sonia Saviange) ; à ce moment la caméra rentre dans le cadre télé ; c'était pour moi une manière d'indiquer qu'il s'agissait d'une scène fonctionnant suivant les mêmes règles que la fiction cinématographique qui organise le tout : dire que là, c'était du cinéma.

Cahiers. **Les séquences de télé sont filmées en 16 mm, ou est-ce de la video repiquée en 35 mm ?**

P. Vecchiali. C'est du 16 mm passé au télécinéma et refilmé en 35 mm.

Cahiers. **C'est donc bien une image électronique, une image télé ?**

P. Vecchiali. Oui, salie, pas du tout nettoyée, comme ça passe à la télé. Je tenais beaucoup à ce que cette image ne soit pas propre.

Cahiers. **Par rapport à ce sujet (la peine de mort), comment as-tu abordé le fait que se tiennent dessus des discours qui ne sont pas malléables du tout ?**

P. Vecchiali. En laissant s'établir ces discours en dehors de moi, presque en dehors de ma fiction, sans rien contrôler, sans rien démontrer, je ne voulais pas faire un réquisitoire. On a dit : « c'est accablant pour les mass media » ; si c'est accablant, c'est naturel, je voulais m'interroger sur leur système et montrer comment ils fonctionnent.

J'ai fait le tournage en trois parties : la première partie, ça a été ce 16 mm retransmis sur le télécinéma et le 35 mm : cette partie a pour fonction de montrer comment les mass media interviennent sur un discours un peu constitué (ça, je ne le savais pas avant, je n'ai su qu'après comment se comportaient les mass media par rapport à cet acte), et de demander aux gens qui allaient entourer mon personnage d'apporter leur propre fiction dans l'aventure.



Cahiers. **La peine de mort c'est un grand problème, un grand débat, une grande cause aussi ; comment astu abordé l'idée d'une fiction branchée sur ce thème ?**

P. Vecchiali. Je pensais à ce sujet depuis 20 ans, j'avais envie de le faire, je n'avais jamais vraiment trouvé le biais, et en fait, ce biais m'est venu un jour sur le bord de la Marne où je me promenais : j'ai vu un type tout seul, assis sur un journal, et je me suis mis à imaginer que c'était un assassin. Voilà ; ensuite, il y a eu un type, style livreur, qui est venu, il s'est mis à poil dans son camion, il a passé un maillot de bain, a traversé la Marne puis est revenu et il est reparti ; puis est arrivé un troisième type ; ces gens venaient, complètement individualisés, vivre une vie dont je ne savais rien et je me disais que ces types étaient peut-être des assassins. Il m'est venu l'idée d'un film qui montrerait un type de l'extérieur et on découvrirait après, seulement par les mass media, qu'il était un assassin. Avec cette idée, je me suis dit : voilà le moyen de dire ce que j'ai à dire sur la peine de mort (c'est pourquoi j'ai joué l'avocat pour montrer ce que moi, j'avais à dire sur la peine de mort), et après, de montrer le trajet, simplement le trajet du type vers la mort et autour le débat d'idées (avec les miennes au milieu, pas au-dessus, au milieu).



Cahiers. **Le point de départ n'est donc pas un film contre la peine de mort mais plutôt un récit que tu imagines à partir d'une situation particulière, vécue ou fantasmée par toi au hasard d'une promenade.**

P. Vecchiali. Absolument. Je me sens incapable de faire un cinéma qui soit purement un cinéma d'idées.

Cahiers. **On peut parler de cinéma engagé à propos de ce film ; de quel type d'engagement s'agit-il selon toi et comment fonctionne-t-il ?**

P. Vecchiali. Si on peut dire de mon film qu'il est « engagé », c'est peut-être parce qu'il est vulnérable; j'ai toujours pensé que le cinéma engagé devait être vulnérable, autrement il n'a aucun sens.



Cela ne m'amuse pas de faire l'acteur ; chez les autres à la rigueur, mais avec moi surtout pas, et pourtant ça m'a semblé indispensable de jouer le rôle de l'avocat, que je trouve, finalement, une fois le film fait, dérisoire : il énonce mes idées, d'accord, il se comporte comme Badinter avec Buffet et Bontemps (j'avais son bouquin à la main au moment de jouer la scène de l'exécution parce que, dans toutes les séquences spécialisées — reconstitution du crime, exécution, interrogatoires, etc. — je voulais me rapprocher du code réel).

Mais ce personnage-là, il appartient au film maintenant, il est détaché de moi.

Cahiers. **En même temps il est très différent d'un personnage comme Badinter, qui, dans le débat sur la peine de mort, tient le rôle du Grand-Avocat-de-Gauche-Contre.**

Il est lui-même un personnage institutionnel, le symétrique de l'institution qui condamne et qui exécute, l'incarnation de la Raison contre les mauvaises raisons.

P. Vecchiali. Mon personnage de l'avocat ne fonctionne effectivement pas comme ça ; je ne l'ai pas joué avec la volonté de prouver quelque chose, j'ai joué les mots, sans rien derrière. Je ne voulais pas conceptualiser.

Cahiers. **Du coup, le film est un peu dissident par rapport au camp de ceux qui sont (organisés) contre la peine de mort.**

P. Vecchiali. Je me suis fait attaquer par des gens qui sont contre la peine de mort.

On m'a dit : votre film n'est pas assez contre la peine de mort ; à Hyères, une spectatrice est même intervenue très brutalement contre le film, disant qu'il était super-dangereux parce qu'à aucun moment il n'imposait une position « claire » contre la peine de mort.

Cahiers. **N'est-ce parce qu'il y a (disons, globalement, le sexe) quelque chose qui excède les arguments reçus (recevables) ?**

P. Vecchiali. C'est certainement très important ; je me suis fait accuser par Michel Ciment d'irresponsabilité, pour avoir traité ce sujet de la pédophilie en si peu de temps ; mais même si je n'avais fait mon film que là-dessus (la sexualité des enfants), ce que je ferai peut-être un jour car ce sujet m'intéresse, je n'aurais pas épuisé le sujet, dit sur lui tout ce qu'il faut savoir : ce qui est alors demandé c'est de **traiter** le sujet en une heure et demie...

Cahiers. **Comme on demande à un étudiant de traiter un sujet en un laps de temps lors d'un examen.**

P. Vecchiali. Je ne veut pas **traiter** le sujet en une heure et demie, je veux me confronter au sujet. Moi, il me paraissait ridicule d'évacuer ce sujet-là, comme le fait la fonction publique, alors qu'il occupe une place importante y compris dans la question de la peine de mort ; j'ai choisi l'assassin d'enfant justement parce que c'est le crime réputé le plus odieux : à partir de là, impossible d'évacuer le problème ; c'eût été facile de faire l'ellipse du procès ; ça aurait été plus élégant et justement l'élégance au cinéma c'est la chose dont je me méfie le plus.

Il me paraissait important que l'exposé final de Lentier, sur son rapport aux enfants, les accusations qu'il porte contre une société qui ne veut pas reconnaître la sexualité des enfants, soit écrit par Bouvet lui-même, qui est plus impliqué et intéressé que je ne le suis par cette question. Ma mise en scène, c'est alors l'adresse de ce discours ; sur ce texte, le panoramique sur la micro-société (parents et amis) et la société tout court (les institutions judiciaires, les jurés, les journalistes derrière, etc.) : non pas les responsables, car personne n'est responsable dans l'application de la peine de mort, c'est une longue suite de refus ; cette mise en scène me permettait au fond d'avoir plus le reflet du discours de Bouvet que le discours lui-même.

Toute la mise en scène est très liée au rapport des acteurs à leur personnage et au récit ; par exemple la scène du bistrot au début, le parti pris de cette très grande théâtralisation, la chanson, la caméra à l'extérieur du bistrot, ça vient très largement du fait que j'ai vite compris que les amis à qui j'avais demandé de jouer les rôles des marginaux qui fréquentaient ce café, ne pourraient entrer complètement dans ces personnages (par exemple lorsque je leur ai demandé, à eux, personnages, d'être interviewés par la télé ; ils ont tous dit oui sans hésiter, sauf Philippe de Poix) ; et la réaction de ces marginaux que je leur demandais d'incarner n'aurait sans doute pas été aussi simple.

Et pourquoi la chanson ? C'est que je tenais à ne pas faire du naturalisme à cet endroit-là : cette séquence et celle au bord de la Marne (quand il regarde les enfants jouer) je tenais à les théâtraliser : pour moi c'est un peu les deux foyers du film. Et ça me paraît important qu'on puisse rapprocher cette vision comme dans un bocal (les vitres du bistrot) de cette autre vision comme dans un bocal que sont les images de télévision ; peut-être pour réfléchir sur le pourquoi et le comment de la force particulière de ces images de télévision. Comment elles peuvent devenir la référence absolue, la vérité, au moins pour la journée ; ça m'inquiète beaucoup, cela.

Pour en revenir à l'architecture du film, la première partie a pour fonction de mettre en place la topographie de Lentier et de ses rapports avec les gens. Pendant cette première partie de tournage nous avons aussi réalisé la reconstitution du crime et l'interrogatoire par le premier psychiatre (le tout entièrement improvisé).

Puis j'ai interrompu trois semaines, pendant lesquelles Biette a réalisé, avec la même équipe, **le Théâtre des matières** ; puis j'ai repris le tournage de ce qui était alors ma fiction : le personnage en prison, les psychiatres, etc. J'ai inventé le personnage de la psychiatre joué par Hélène Surgère (contre l'avis du psychiatre qui me conseillait pour le film, là j'ai refusé le contrôle car je considérais que c'était la partie du film qui m'appartenait).

Le texte de la plaidoirie finale a été écrit par Bouvet lui-même et les modifications que nous avions voulu y apporter, Guillery et moi, pour le structurer, se sont révélées inopérantes et finalement nous avons repris intégralement le texte de Bouvet. Il faut dire que depuis le début, lui aussi était très concerné par le sujet, le personnage, tout ça, et qu'il avait énormément travaillé ce rôle.

Cahiers. **A l'intérieur de la fiction, lui aussi poursuivait dans le détail un récit qui lui était propre.**

P. Vecchiali. Il a rassemblé une énorme documentation, dont j'ai refusé moi-même de me pénétrer, pour ne pas faire double emploi. J'ai quand même lu le mémoire de Ranucci qui est étonnant, un mémoire qu'il a mis deux ans à écrire. Bouvet, lui, a mis quatre mois à écrire son texte.

Cahiers. **A propos de ce qui excède le débat tel qu'il est posé sur la peine de mort, d'habitude, à savoir ce qui constitue le criminel,** son désir, **ce qu'il y a en trop, en plus...**

P. Vecchiali. Ce qui est complètement évacué dans ces questions où la peine de mort est encourue, c'est la sexualité du type, la nature de sa sexualité. La seule question à laquelle on demande aux psychiatres de répondre, c'est : « est-il responsable, oui ou non ? ». Dans le cas du film, il est possible que Lentier réagisse en se disant : un meurtre c'est moins grave que d'avoir des rapports sexuels avec des enfants. Il est possible qu'il travestisse ce rapport de sexualité naturelle en un rapport de violence et de meurtre pour éviter le pire. Et le film pose aussi ce paradoxe d'une société qui refuse la parole sexuelle à une partie de ses membres, et la question de sa responsabilité dans de tels crimes.

Cahiers. **Comment tu te situes par rapport aux cinéastes institutionnels des grandes causes, Boisset, Costa Gavras, Tavernier ?**

P. Vecchiali. C'est peut-être à toi de me le dire ! Grossièrement : je ne crois pas que les cinéastes dont tu parles, se préoccupent beaucoup de leur écriture. De la mise en images, oui, avec un « talent » évident, mais ils se soucient d'abord et avant tout de l'efficacité de leurs propos. Pour moi, la morale de l'efficacité est une morale de droite ; ce qui n'est pas spécialement grave en soi mais il se trouve que ces cinéastes penchent (pensent) ou font pencher leurs films à gauche. Je n'aime pas ânonner. Ce qui me guide, c'est faire entendre mon discours au milieu des autres, avec le risque éventuel qu'il soit recouvert par les autres (ça me sert de test à la limite). Et pour cela, je cherche la structure, la forme, l'approche (id. la mise en scène) les plus aptes à restituer l'ensemble des discours, et dialectiquement, si possible. Mais, comme pour les avocats et le crime, le rapport d'un réalisateur avec son film est complexe : il y a sûrement des causes de commande comme il y a des films de commande...

Cahiers. **L'avocat d'une cause est celui qui impose une raison dans laquelle le criminel n'a pas de place.**
Dans la fiction juridique, dans le débat sur la peine de mort aussi, le criminel tient un peu le rôle, si on veut, des personnages dans les fictions de gauche : on leur demande d'être les supports d'un récit qui fonctionne en dehors d'eux.

P. Vecchiali. C'était là le danger pour moi ; c'est pourquoi je devais d'abord m'extérioriser par rapport au débat.
S'il y a du réalisme dans ce sens dans le film, c'est un réalisme sans préméditation.

Cahiers. **Donc, par rapport au système à l'œuvre, d'ordinaire, dans ce genre de film, le système « Dossier »**



« ... Les hommes, ça sent le poivre et la cannelle » (Hélène Surgère dans *Femmes, femmes*, de Paul Vecchiali).

« Les nuiteuses », Hélène Surgère et Sonia Saviange, Morgan et Darrieux dans *Femmes, femmes*.



par exemple à la Cayatte, ce qui fait que ton film est transversal, c'est la prise en compte sérieuse du sujet, le criminel, et de son désir, ici sexuel précisément; et deuxièmement, c'est l'écriture media, la volonté de transcrire toute la réalité des deux côtés (côté justice et côté « son pervers ») à travers quelque chose qui est neutre par essence (à l'origine) qui est le media télé, l'enquête ; et cela fait que le film ne peut pas être complètement pris comme un film qui s'inscrit dans l'actualité (pour ou contre la peine de mort), c'est un film contemporain : il y a une écriture qui est la tienne sur la peine de mort.

P. Vecchiali. Oui, je retrouve dans ce film ma position par rapport au cinéma depuis mon premier film : dans **Les Ruses du diable** ma position par rapport à la sensiblerie était la même ; cela surprenait à l'époque où la nouvelle vague arrivait avec une cérébralité qui cassait un discours populaire, avec toutes ses qualités d'ailleurs, intelligente, humoristique, et je me balançais alors dans la sensiblerie comme je me suis balancé là dans la peine de mort et la justice : il y a une espèce de volonté de mise en crise (du spectateur et de moi-même) ; je passe mon temps à dire que je ne suis ni un facteur, ni un curé, ni un instituteur.

Il y a eu une époque où je m'attrapais beaucoup avec Cavagnac avec qui j'avais fait Unité 3 : lui soutenait qu'il fallait faire des films sur les choses qu'on connaît et moi je disais l'inverse, qu'il fallait faire du cinéma sur des choses qu'on ne connaît pas, de manière à apprendre quelque chose au tournage ; et c'est l'empoignade qui s'ensuit entre le sujet et moi qui profitera aux spectateurs : mais ne jamais dire : « voilà ce qu'il faut que je démontre », etc.

Dans **Les Ruses du diable,** à partir d'un sujet qui m'intéressait, sans plus, je me suis dit : « c'est la mise en scène qui va faire le film ». Je n'avais pas de découpage pré-établi : les plans, je les trouvais les uns après les autres, et quand j'ai vu le film terminé, j'ai compris mon rapport au cinéma ; je l'ai stratifié un peu dans **L'Etrangleur :** penser une dialectique entre le genre et la mise en scène ; un peu grâce à Truffaut qui, en voyant **Les Ruses du diable,** m'avait dit : « c'est bien car il y a en même temps la chose et la critique de la chose ».

Pour **L'Etrangleur,** à partir du scénario, qui était de pure imagination, un peu poème, j'ai renforcé par la mise en scène, le grotesque, le tragique aussi, j'ai fait de la surenchère sur toutes les situations que proposait le scénario. C'est le film que je préfère ; et en même temps il est loin de ce que je veux faire car il est très autoritaire : le cadre, la lumière, la direction d'acteurs, tout cela était très précis, avec des idées très précises sur ce que je voulais obtenir ; cette position de despote, comme ça, dans la mise en scène m'intéresse de moins en moins ; avec **Femmes femmes,** j'ai trouvé plus juste de faire un travail sur l'espace, plus exactement de répartir mon regard sur la fiction dans l'espace : deux sous-espaces, l'un comique, l'autre tragique, à partir des personnalités des deux actrices (Hélène Surgère et Sonia Saviange) ; et je pense que ça existe dans la vie, la diffusion d'un tempérament dans l'espace qu'il occupe.

Cahiers. **Comment ton film a-t-il été reçu jusqu'à présent ?**

P. Vecchiali. Le film ne marche pas : en gros la critique dit sur le film des choses aberrantes qui ne donnent vraiment pas envie d'aller le voir, des phrases toutes faites du genre « didactisme glacé », ce qui est faux ; le film n'est pas glacé du tout, les gens sortent en pleurant. Le public, lui, pleure et la critique dit « didactisme glacé » : je ne comprends plus, là.

Cahiers. **Venant d'eux, cela peut être un compliment. Ce sont des mots dont ils ne connaissent pas vraiment la signification, l'idée de distanciation peut fonctionner très positivement dans leur tête.**

En fait, il s'agit d'un syntagme figé, disponible pour une critique relativement analphabète.

P. Vecchiali. C'est une grosse surprise pour la Gaumont qui programme le film que cela ne marche pas. Pour moi, c'était une grande surprise que la Gaumont soit enthousiaste de ce film, film différent, populaire.

Cahiers. **Est-ce que la télé est « branchée » sur le film ?**

P. Vecchiali. Je pense que je vais le vendre à la télé. Je n'ai pas fait un film sur un cas particulier ; si j'avais voulu faire un film sur Ranucci par exemple, je n'aurais pas pris d'acteurs, j'aurais tout centré sur la vraie mère ; ce serait démentiel, d'ailleurs, d'illustrer la vie de Ranucci à l'écran. **La Machine** est une fiction absolue qui s'accroche le plus possible à des éléments du réel.

Cahiers. **Comment le film a-t-il été produit ? Tu l'as fait avec l'avance sur recettes seulement ?**

P. Vecchiali. Tony Molière m'a avancé 100 000 F et puis j'ai eu 500 000 F d'avance. Jean-Claude Biette avait eu 300 000 F, ce que je trouvais injuste, alors nous avons partagé en deux le total.

Cahiers. **Pourquoi injuste ?**

P. Vecchiali. Parce que les deux films avaient des budgets analogues. **La Machine** semblait un peu plus cher... Je me suis astreint à trouver de la figuration gratuite ; à part ça, tout le monde a été payé normalement. En plus, je sentais qu'il était possible de gagner du temps au tournage. J'ai donc pu donner deux jours de tournage à Biette sur mon temps. Au total, j'ai tourné en deux semaines et deux jours. Je me sentais très en forme sur ce projet, et capable de réagir techniquement très vite en fonction des indications de mes conseillers (l'avocat, le psychiatre). Mais au fond, je crois que les deux films n'ont pas trop souffert de ces contraintes économiques.

Cahiers. **Tu étais le producteur des deux films ?**

P. Vecchiali. J'ai une maison de production avec Cécile Clairval ; j'ai quitté Unité 3 car nous n'avions plus les mêmes conceptions. Elle et moi avons mis chacun 50 000 F pour monter cette fameuse maison de production auteur-réalisateur (qui nécessite une mise de fonds de 100 000 F). Parallèlement, Biette obtenait l'avance, puis je l'ai eue aussi (après avoir commencé mon tournage d'ailleurs).

Je suis allé défendre mon projet, en disant aux membres de la commission : « Je ne sais pas si cela compte pour vous, mais moi, je vous garantis que si

j'obtiens l'avance, le 4 avril j'ai la copie standard » ; nous étions le 27 janvier).

J'ai donc produit le film de Jean-Claude Biette car j'adorais le scénario, parce qu'on était amis, et que je le savais sérieux. Car il ne faut pas rêver, quand on a un petit budget c'est que le métrage en pellicule est très bas, qu'on a un nombre de semaines de tournage assez limité, une équipe technique minimum. Biette a eu trois semaines et moi deux semaines et deux jours, chacun neuf mille mètres de pellicule ; à deux, au niveau du temps de tournage même, cela fait un peu moins d'un film normal.

Cahiers. **Précisément, de quelle manière cela permet de rentabiliser au maximum l'argent dont on dispose, de faire deux films dans le même temps ?**

P. Vecchiali. D'abord, au niveau purement économique, tu n'engages pas des gens (acteurs et techniciens surtout) pour six semaines comme tu les engages pour trois ou pour deux. Il y a des choses communes au niveau de la préparation ; il y a aussi des lieux communs à repérer, etc. En plus, sur ce film précis, je voulais tourner en trois morceaux ; je ne pouvais pas demander aux techniciens de m'attendre au garde-à-vous entre les différents tournages ; il y avait donc tous les avantages pour bloquer les deux films.

Et puis, cela a donné, au niveau du tournage, quelque chose que nous n'avions pas prévu, une espèce d'émulation et une volonté de tenir le plan de travail, car on savait qu'il y avait l'autre film à faire, derrière le mien ; ce sont des choses importantes, au niveau d'un collectif.

Plus tard, Biette a eu 100 000 F de complément d'avance, ce qui a permis de rétablir les choses : ce qui va lui permettre d'être payé, de payer Sonia Saviange (qui est ma sœur), et d'éliminer les participations.

Cahiers. **Les comédiens qui jouaient dans les deux films avaient un salaire commun ?**

P. Vecchiali. Il y avait tout de même deux comptabilités, séparées pour chacun des deux films. J'y tenais, car les choses sont plus claires ainsi.

Cahiers. **Aviez-vous cherché un autre financement ?**

P. Vecchiali. Bien sûr, on a cherché comme des fous. Au début, j'espérais même me passer de l'avance sur recettes pour réaliser **La Machine.** Je suis allé voir les gens et les associations contre la peine de mort, je n'ai reçu aucune aide de leur part.

Cahiers. **Et l'I.N.A. ?**

P. Vecchiali. L'I.N.A. ? Je ne sais pas si vous avez remarqué, dans **La Machine** comme dans **Le Théâtre des matières,** il y a un personnage qui s'appelle Lina, qui est toujours traîné dans la boue : la femme, dans le bistrot, qui a toujours les grandes causes à défendre, tout le monde, la connaissant, lui dit : « Tu fais chier, Lina » ; chez Biette, c'est : « Lina n'est jamais là ».

C'est vrai qu'on ne les trouve jamais ; il y a une espèce de pouvoir matriarcal là-bas, installé et terrifiant. Cela me désespère complètement de travailler avec eux, car pour travailler avec eux, il faut être dans le parisianisme.



« ... mon corps diplomatique... », Mona Mour dans *Change pas de main*, de Paul Vecchiali.



Jacqueline Danno dans *L'Etrangleur*, de Paul Vecchiali.

La double vie, première bobine (Hélène Surgère et Paul Vecchiali).



Pour le film de Guiguet, **Les Travaux et les jours**, film que je produis, il y a l'avance sur recettes, et je leur propose une coproduction (il me manque 150 000 francs) ; je n'ai que la secrétaire, on n'arrive pas à avoir de dialogue, pas de rendez-vous. Au nom de quoi ? Ici, en France, les producteurs et les distributeurs ont toujours l'air surpris qu'on vienne les voir. En France, les gens qui ont du talent sont underground ou semi underground, et les gens qui travaillent sont des arrivistes.

Nous ne sommes pas du tout fixés sur le mode de production (pauvre) que nous pratiquons ; on veut bien travailler demain avec Mr D. Boulanger, mais nous n'avons pas les moyens de l'engager. Un vrai producteur c'est celui qui marie un sujet, un adaptateur, un metteur en scène ; c'est comme cela qu'on fabrique un produit. Et eux, ce qu'ils prennent, c'est ce qu'ils croient être le prestige, d'où les dépassements somptuaires. 400 millions de dépassement, c'est quatre « théâtres des matières » qui ne se font pas.

Même un type comme Génovès avait choisi cette politique : il se dit, « je prends le plus grand réalisateur français, Claude Sautet » (c'est Michel Ciment qui l'a affirmé, au « Masque et la Plume », avec Tavernier en deuxième position)... Ils ne disent pas, « on va prendre le plus sérieux... ». Quand un film peut coûter 200 millions, il n'y a aucune raison qu'il coûte 300, pas même 210, puisqu'on sait que l'économie du cinéma est complètement stable d'une année à l'autre : le même argent est dépensé chaque année dans le cinéma, donc tout dépassement de l'un signifie qu'un autre ne se fait pas.

Cahiers. **A part l'I.N.A., qui avez-vous vu ?**

P. Vecchiali. Eh bien, par exemple, les télévisions. On va voir FR 3 et on entend : « Ce qu'on cherche actuellement, ce sont des films du genre **Cours après moi que je t'attrape.** Evidemment ce n'est pas **Le Théâtre des matières.** J'ai vu Antenne 2 pour **La Machine** ; ils ont dit : « On attend de voir le film fini », ce que je comprends un peu, car dix-neuf pages de scénario, c'est un peu court.

Cahiers. **Tu avais donné un scénario de dix-neuf pages à l'avance ?**

P. Vecchiali. Oui, seulement les structures et la méthode de travail, les acteurs. Je trouve que c'est bien ; on crie toujours après l'avance, ce que je n'ai jamais fait.

Je l'ai obtenue trois fois, sur les quelques douze fois où je me suis présenté. Il faut reconnaître que ce n'est pas une mauvaise institution, il ne faut pas réagir uniquement subjectivement.

Cahiers. **A chaque projet, tu te présentes devant l'avance ?**

P. Vecchiali. Systématiquement : c'est Delon ou l'avance sur recettes, il n'y a pas d'autres solutions.

Il y a autre chose : dans nos productions, je suis contre les crédits labo ; quand on a des dettes vis-à-vis des labos, cela revient à tromper les gens qui ont été engagés en participation, car on sait bien, dans ce cas, qu'ils ne seront pas remboursés au premier franc. Il faudra d'abord rembourser le passif de la maison de production. La première règle dans un contrat de participation, c'est de payer tout le reste. Moi, j'ai un salaire de réalisateur que je ne touche pas ; mon système consiste donc à payer entièrement les fournisseurs, et à obtenir ainsi (grâce au paiement comptant) jusqu'à 20 ou 30 % de ristourne. Et lorsque j'ai un film de commande, je prends en priorité les techniciens et acteurs qui ont travaillé en participation, en les payant une fois et demie leurs salaires. Ne pas avoir de dettes est très important pour pouvoir avoir des commandes et redistribuer du travail ; ce qui m'intéresse, c'est de réinvestir dans le cinéma tout le temps, d'abord parce que j'aime tourner, et aussi parce que je pense que plus les artisans travailleront, plus on risque de dynamiter le marché. Faire une explosion comme la nouvelle vague l'a faite, mais qu'elle n'a pas exploitée. Les cinéastes de la nouvelle vague se sont dilués dans le système, en gardant d'ailleurs leur personnalité d'auteur, mais ne se sont pas préoccupés de la diffusion, de la programmation. Personne ne s'y est intéressé. Mon but serait également de devenir distributeur, éventuellement exploitant. On voudrait, avec des gens comme Biette ou Iradj Azimi, devenir une espèce de G.I.E. (un peu comme Pagnol). Pour moi, Pagnol, c'est le cinéaste heureux par excellence. L'idéal, ce serait de trouver son propre circuit. Quelqu'un comme Tony Molière est un des derniers distributeurs indépendants qui se batte vraiment, pied à pied pour des films.

Cahiers. **Et ton prochain film ?**

P. Vecchiali. Et bien, je repasse devant l'avance sur recettes en novembre. Il n'y a pas d'autre solution. Je suis prêt à travailler avec Depardieu à qui j'ai proposé un scénario, mais je n'ai aucune nouvelle. Je sais qu'il est libre pour le mois d'août de l'année prochaine, et il serait très bien dans le rôle. Le scénario est écrit depuis trois ans. Je pense à Depardieu parce que c'est un film plus cher que les autres, parce que ce que j'ai à dire est très précis. C'est une histoire d'amour entre un garagiste de trente-cinq ans, autodidacte, et une pharmacienne qui a dix ans de plus que lui. C'est un sujet qui nécessite qu'on cherche beaucoup au tournage, il faut du temps et de la pellicule, donc de l'argent. Si je ne trouve pas d'argent, si je n'ai pas l'avance, je jetterai mon scénario tel qu'il est, et je prendrai une méthode de tournage différente, analogue à celle de **La Machine.** Je tournerai alors la critique de mon premier scénario, je dirai aux acteurs, « voilà l'histoire, et allez-y ».

Cahiers. **C'est toujours de cette façon qu'on met en scène la pauvreté au cinéma.**

P. Vecchiali. Cela dépend ; dans **Femmes Femmes,** qui a coûté 85 000 F, tout ce que je voulais faire dire au scénario est dans le film.

Cahiers. **Et** La machine **?**

P. Vecchiali. Le film a coûté 560 000 F (en 35 mm) exactement ; 410 000 F pour **Le Théâtre des matières,** ce qui fait qu'il reste 30 000 F, que nous allons utiliser pour la publicité du film de Biette que je distribue moi-même. Dans la mesure où nous avons trouvé les salles (Action République, la Pagode, ou le Lucer-

naire, La Clef), et où nous pouvons assurer la publicité, il ne servirait à rien de payer 35 % à un distributeur.

Nous allons demander l'aide à la diffusion, et je pense que nous l'obtiendrons. Il faut à peu près 12 000 entrées pour récupérer les frais. Je ne suis pas certain qu'il les fasse sur Paris, mais avec la province, on doit y arriver.

Cahiers. **En temps que producteur, pour le film suivant, tu as une aide à la production ?**

P. Vecchiali. Oui, avec 15 000 entrées à Paris, l'aide se monte à 20 000 F environ. Mon grand espoir, avec **La Machine,** c'était de faire 100 000 entrées sur la France, ce qui fait 150 000 F d'aide. C'est un complément intéressant pour un prochain film, car en ajoutant mon salaire de producteur délégué, mon salaire de scénariste-dialoguiste, de réalisateur, je suis tout de suite à 600 000 F, plus l'infrastructure de la société, cela fait près de 1 000 000 F sur un budget de 3 000 000 F qui est le budget de ce film, **Corps à cœur.** Pour **La Machine,** on va essayer de faire 50 000 entrées, en deux ans.

Cahiers. **Le film est sorti en province ?**

P. Vecchiali. A Marseille, une sortie merveilleuse sur la Canebière, grâce à Gaumont qui aime le film, et 500 entrées en une semaine : une catastrophe. Et pourtant le film plaît beaucoup à ceux qui l'ont vu.

Cahiers. **Il y a des films, des sujets qui plaisent à des petits publics fermés, et qui n'attirent pas un autre public.**

P. Vecchiali. Avec 4 000 entrées, on aurait pu s'installer. De toute façon, au niveau du box office, que tu fasses 30 000 ou 50 000, c'est pareil, car en-dessous de 80 000 entrées, il n'y a pas de réelle incidence. Pour le film de Guiguet, **Les Travaux et les jours,** je demande à la télévision de m'acheter le film avant qu'il soit tourné, car pour eux, cela revient à gagner une heure et demie d'antenne, et moi, cela me permet de produire le film, de boucler mon budget.

Cahiers. **Pour produire un film, il faut que le sujet t'intéresse, ou qu'il ne te fasse pas perdre d'argent ?**

P. Vecchiali. Je veux partir « couvert » ; même si je ne suis pas d'accord avec le film, lorsque quelqu'un m'amène un film avec un financement complet et que j'ai confiance, je fais le film. Je trouve que la meilleure façon de lutter contre un système c'est de lutter contre le chômage et de faire travailler les techniciens, quelle que soit l'idéologie.

Cahiers. **Mais est-ce que les gens qui réalisent ou qui veulent réaliser dans les marges du système n'ont pas tous une certaine idéologie, qui est la même ?**

P. Vecchiali. Evidemment, dans la réalité, le mec de droite ne va pas venir me voir, il va aller voir Gaumont.

Cahiers. **Le mec de gauche aussi va aller voir Gaumont.**

P. Vecchiali. Oui, mais c'est plus difficile, il ne trouvera pas à la Gaumont une oreille aussi complaisante.

Cahiers. **Mais en fait, ce cinéma, celui que tu pratiques, implique une éthique particulière et aussi certainement une idée précise de ce qu'on veut faire, une idée précise de cinéma ; c'est étonnant, avec Biette par exemple, de voir à quel point il connaît avec précision son désir cinématographique, et donc le prix que ça coûte.**

P. Vecchiali. On peut dire qu'il a eu l'intelligence de savoir s'adapter aux conditions économiques qui étaient les siennes ; il a dû s'adapter à ça, et en particulier, prendre des risques du côté de la direction d'acteurs ; et finalement ce flottement, c'est peut-être une partie importante du charme du film. Au fond, ponctuellement, même si c'est dangereux de le dire, la contrainte économique a peut-être entraîné l'unité du film. Ce qui ne veut pas dire du tout qu'il faille travailler toujours dans la contrainte.

En fait, depuis mon premier film, je pense d'abord production. J'avais alors 6 000 F, je me suis dit : je vais faire un film. Celui qui veut aujourd'hui faire du cinéma et qui n'a absolument aucune idée de l'économie du cinéma, je crois qu'il s'engage dans un enfer, pour lui, et les autres. Et puis, de même que Camus disait que c'était bien de sentir le poids des décors, je crois que c'est bien de savoir aussi, quand on fait un film, ce qu'on engage sur le plan économique, de sentir le poids des techniciens, des acteurs. On ne peut plus, maintenant, ne pas savoir ça qu'un film coûte et où il coûte. Quand j'ai vu **La Machine** se casser la gueule, mon premier réflexe a été de penser à un film que je pourrais faire en une semaine, en extérieurs : j'ai alors oublié le projet **Corps à cœur,** en pensant : « je dois être au minimum du coût de production ».

Cahiers. **Tu as toujours fonctionné comme ça, ou c'est seulement depuis que tu es aussi producteur que tu t'es mis à penser le sujet en fonction de l'économie et non l'inverse ?**

P. Vecchiali. Pour moi, le sujet vient parallèlement ; chaque fois qu'un sujet me tient à cœur, je me bats pour le faire et chaque fois ça ne marche pas. Jusqu'à aujourd'hui, n'ont abouti que les films que j'ai construits sur une économie précise. Mon rêve, c'est de faire **L'Argent,** de Zola, mais plutôt qu'attendre de faire le film, ne faire que ça, il me paraît plus important de travailler, de ne pas s'arrêter. Un type qui n'exerce pas son métier, c'est un zombi ; c'est important d'exercer son métier.

Propos recueillis par
Serge Le Peron
et Serge Toubiana.



Mise en crise du théâtre par le cinéma. Feuillère et Marais dans *L'Aigle à deux têtes* de Jean Cocteau, notre « père terrible ». P.V.



Gremillon, le modèle ; sans doute le plus grand. Michèle Morgan dans *Remorques* de Jean Gremillon. P.V.

Le plus beau film du monde : *L'intendant Sansho* de Mizogushi Kenji. P.V.

La bête humaine (La Machine)

par Serge Le Péron

Réaliser un film comme *La Machine*, c'est courir les risques les plus grands, les plus graves, justement à cause de la gravité et de l'importance objectives (c'est-à-dire en dehors du film) du sujet qu'il aborde, la peine de mort, et du référent explicite qui lui sert d'argument, les affaires de rapts et meurtres d'enfants qui ont dernièrement défrayé la chronique. Un projet d'un grand intérêt en faveur duquel militent toutes les bonnes raisons, sur lequel font pression toutes les urgences et nécessités de la conjoncture et qui permet donc tous les conforts et toutes les lâchetés au niveau de sa réalisation. Il y a peu de choses aussi abjectes que le spectacle du Débat Général sur la Peine de Mort où les rôles principaux sont tenus par les ténors des deux camps et les gens directement impliqués (les familles des victimes par exemple), parfois convoqués pour relancer l'intérêt de l'action (comme à ce récent *Dossiers de l'Ecran* où étaient confrontés, au milieu du fameux Débat, la mère d'un assassin et la mère d'une victime).

La Machine n'est pas la réalisation cinématographique du Scénario général déjà écrit et mis en scène par l'Actualité, avec les pour et les contre, les discours des uns, les arguments des autres, bien que tout cela constitue la matière de départ du film ; celle-ci se trouve prise dans une écriture spécifique, soumise à un traitement fictionnel qui en fait le contraire d'un film doxal : ni du Cayatte modernisé, ni du Lelouch épuré ; pas non plus, malgré l'engagement qu'implique un tel sujet [1], l'enfermement dans une fiction de commande qui laisse au cinéaste, dans la dialectique « Défense et Illustration » chère à toutes les institutions, le soin d'illustrer la thèse, la cause, le thème, tandis que l'Organisation garantit alors au film les droits de la défense (n'est-ce pas le sens de l'expression d'appareil : « il faut défendre » ?).

1. Sur lequel pèse une attente que parfois même la vision du film n'a pas ébranlée ; certaines critiques qui parlent de réquisitoire violent contre... révèlent bien dans les termes l'impossibilité — en tout cas l'extrême difficulté — qu'il y a à penser le film autrement que dans les termes où il est mis en scène par l'institution judiciaire qui sert de référence, de modèle, en la matière : ceux du procureur et de l'avocat, le spectateur à la place du juge ?

Vecchiali ne s'est pas contenté de mettre en images un discours dans ce domaine où les discours sont tout prêts ; il n'est pas parti de la généralité du thème. C'est à partir d'une histoire singulière, celle d'un personnage de fiction (Pierre Lentier) à qui Jean-Christophe Bouvet a dû faire *prendre corps* (travail d'acteur sur sa propre personnalité à partir d'investigations, enquêtes et documents), que le film s'organise ; plus précisément, et c'est important, ce processus d'élaboration de Lentier que Vecchiali a confié à Bouvet, a pris pendant le tournage concrètement la forme d'un *processus d'écriture :* d'écriture d'un texte, celui qu'il prononce à la fin du procès, véritable texte-programme du personnage à réaliser et instant fondamental dans la fiction comme on le verra. Texte dont le contenu est déterminant

puisqu'il exprime la revendication des rapports affectifs et sexuels entre adultes et enfants. Déclaration qui ne se délègue pas.

Mais restons un peu sur ce rapport de l'acteur à son récit, car ce rapport fonctionne plus généralement dans le film ; il a lieu en fait pour la plupart des personnages : Vecchiali a demandé à ses acteurs (et non-acteurs) d'inventer un personnage avec *sa logique particulière* et de s'y tenir ; non seulement donner corps et faire prendre voix à quelqu'un ou quelque chose de singulier, mais *produire* du sens particulier, des directions particulières, des cheminements, des petits récits[2] (comme dirait Lyotard) qui font échouer le Récit-Maître, le Scénario de l'Actualité. C'est donc plus que d'un procédé formel de réalisation qu'il s'agit, cela a à voir aussi avec le contenu : par là se rejoignent les problèmes de réalisation et les modes d'intervention politique. Différence qu'il y a dans un film à demander aux acteurs de prêter leur image et leur voix à des personnages vaguement définis (ce que fait massivement la production dominante et en particulier la fiction de gauche, c'est pourquoi les acteurs y sont toujours d'emprunt et y ont l'air si... empruntés) et une conception positive du travail de l'acteur vis-à-vis de son personnage et, ici, dans la destinée de la fiction. Histoires singulières qui se déroulent sur deux registres au moins : celui du réalisme cinématographique et celui du flux ininterrompu d'images propre à la télévision et aux media ; mis à l'épreuve selon deux codes et finalement analyseurs de l'un et l'autre.

2. Chaque personnage a une origine, un déroulement et une fin, dans le film ; il n'en est pas qu'on perde en cours de route : le film est ainsi jalonné de mini-aventures particulières.

Après une mise en place systématique de l'entourage du personnage (Boulot - Famille - Bistrot), dont un étonnant plan-séquence au café, intervient le meurtre de la petite fille, placé d'emblée dans les media dont la règle s'empare pour un long moment de l'écran : production simultanée de l'événement qui précipite, prend la place du réel, découpe et orchestre seul l'action. Perte du réalisme donc pour quelque chose qui est de l'ordre de l'hyper-réalisme ; perte d'un système organisé d'images (le déroulement d'une fiction cinématographique) au profit d'autres images dévalant d'un autre monde, défilant d'un mystérieux téléviseur placé sur une table, dans une pièce sombre, adressées à des téléspectateurs qu'on ne voit jamais ; images qui reviendront encore hanter la fiction quand le réalisme aura repris ses droits.

C'est que sur ce plan, la démarche du film n'est pas baudrillardienne : la non-équivalence entre les représentations est même revendiquée comme le moteur d'une fiction qui se nourrit de ces recodages successifs ; la différence l'intéresse. Non qu'il y ait les bonnes et les mauvaises images, les justes et les pas justes, les vraies et les pas vraies, mais des différences suffisantes, reconnaissables, suffisamment repérables (la saleté des images télé dont parle Vecchiali), pour qu'elles puissent donner lieu à une convention selon laquelle une série représentera la version télévisée (l'information) et l'autre la version réaliste propre au cinéma.

Cela permet à Vecchiali d'inscrire sur le corps même du déroulement narratif (dans sa peau), la manière dont le système opère dans une affaire comme celle-là. Quelle différence y a-t-il entre Suzy, Mistigri, Platon, Astérix et Betty Boop (les personnages du café) au cinéma et à la télévision, sur la bande magnétique des media et dans les scènes de la vie quotidienne ? Une manière différente de voir et d'entendre, des situations différentes, des choses qu'on est *appelé* à dire autrement, une différence de jeu, une différence de code. C'est plus compliqué que le vrai et le faux, le « fait véritable » et son détournement par l'information toujours avide de sensationnel[3]. C'est aussi par recodages successifs et multiples qu'agit le système : par là s'enfouit la vérité et se perd le réel ; après l'accapare-

3. D'ailleurs, cette lecture devrait être barrée par le filmage lui-même qui n'est jamais naturaliste, qui se donne comme du jeu et parfois même, intentionnellement et par horreur du naturalisme, en rajoute (la chanson au café).

ment par les media, la mise en fiche psychiatrique puis l'alimentation des discours sur la peine de mort. C'est bien le cheminement du film.

Aussi l'intervention ultime de Lentier a-t-elle, à la place où elle est, cette importance, puisqu'elle rend caducs, littéralement sans voix, les discours qui ont parlé pour lui. Force d'annulation dont le panoramique complet qui part de lui et y finit après avoir balayé tous les acteurs et témoins du drame (judicieusement rassemblés, comme au théâtre pour la scène de fin, dans cette salle du tribunal) rend bien compte. Texte qui ne prend ses références nulle part dans la fiction, qui ne la reprend pas et qui n'en retient rien, qui *la suspend* dans le vide (voir la situation des personnages du film dans la scène, suspendus à ses lèvres et vidés de leurs fonctions [4]). Pratique immédiate (au double sens de soudaine et de sans médiatisation), qui se retourne contre la progression pédagogique qu'on eût pu (à tort) persévérer à attendre du film en fonction de la programmation de l'attente dont on a parlé, partie maudite qui effraye (cette fois) la Chronique et aussi la critique, provoque les mises à distance et les silences prudents ; qui dit que l'exécution capitale est la liquidation de celui qui en a trop dit (et non pas comme dans les fictions misérabilistes, la fatalité s'abattant sur celui qui n'en a pas assez dit, qui n'en savait pas assez, qui n'a pas eu assez de..., etc.) ; qui surprend la fiction d'*un désir en trop* exprimé (exposé) avec cette fragile assurance : la même qui est à l'œuvre dans tout le film. C'est ce qui en fait un film bouleversant, c'est aussi ce qui en fait un film profondément engagé.

La scène finale ne dément pas la démarche générale du film, elle en est, si l'on peut dire l'instant de vérité, qui reconstitue en grandeur nature, dans l'espace et le temps, la marche à la guillotine du condamné : caméra pratiquement ethnologique alors et totalement justifiée de l'être puisqu'il s'agit bien de montrer du rituel, des gestes, des mots, du pur code soudainement étranges. Images là aussi qu'on croirait venues d'un autre âge.

Serge LE PERON.

4. Au niveau de son fonctionnement narratif c'est l'exact opposé de l'intervention finale des séries policières (le « Mais bien sûr, c'est... ») qui consiste dans le rassemblement de signes épars, anodins, gestes ou paroles semées dans la fiction et constitués en indices qu'il ne reste plus alors qu'à rassembler, unifier pour livrer la clé de l'énigme au grand plaisir du spectateur, aboutissement d'une accumulation progressive. « La Machine » au contraire dépasse la démonstration qu'on voulait lui prêter et c'est bien ce que d'honnêtes pères de famille comme Michel Ciment lui reprochent.



Petit journal

3 Festivals de plus : La Rochelle, Trouville, Deauville

Trois festivals de plus, pourquoi en parler alors ? Pourquoi faire de la publicité à des entreprises dont on estime qu'elle n'ont que de lointains rapports avec le cinéma ? Tout simplement parce que des films s'y égarent — que faire avec son film, cela semble être le principal problème qui se pose à un cinéaste en ces temps qu'on dit de crise — des films qui ne sont ni touristiques ni programmés à l'avance, des films qu'il faut *sortir* de ces festivals, qu'il faut *voler* à ces festivals, avant qu'on ne les solde — pour ceux d'entre eux qui auront cette chance dérisoire — dans les mini-supermarchés de la culture, entre les vitrines du quartier Latin, celles qui vendent des chaussures et des disques d'un côté, et celles qui se font passer pour des cinémas, de l'autre.

LA ROCHELLE

Festival d'art contemporain. Très futuriste. Un futur assez proche puisque dans l'éventualité où l'Union de la gauche passerait c'est le type même de manifestation culturelle qui, joyeusement, se prépare. Le maire est radical de gauche et dans le vent : la preuve : des vélos gratuits pour qui veut bien les prendre, et des pancartes partout, délimitant l'aire de jeu au-delà de laquelle il est interdit de circuler avec lesdits vélos, bien jaunes et reconnaissables : on doit vite être repéré.

Après la culture physique, la culture tout court : multi-manifestations tous genres, tous azimuts, tous prix, éparpillées dans divers lieux d'été : musique contemporaine, théâtre, cinéma et j'en passe. Un détail à ne pas oublier : toutes ces réjouissances (il y a aussi une animation audio-visuelle avec du très beau, très riche matériel mais il devait manquer de l'argent pour engager un préposé à la créativité chargé d'expliquer aux autres à quoi tout cela peut bien servir) sont présentées simultanément : il est de notoriété publique que nous vivons — pour le moment, attendez... — dans une société de classes, que les gens qui composent ces classes n'ont pas les mêmes ressources — entendez : économiques *et* intellectuelles —, que n'ayant pas les mêmes ressources ils n'ont pas les mêmes préoccupations et les mêmes goûts, qu'il serait donc utopique et vain d'attendre les mêmes gens, de s'attendre à voir les mêmes personnes, à un concert Berio ou à un film comme *Le Théâtre des Matières* (Biette) (un des seuls films, avec le *Bach* et les deux *Schoenberg* de Straub-Huillet, qui risquerait de remuer dans leur âme des amateurs de musique dite grande), que donc ces deux publics ne se rencontrant jamais, il serait vain d'offrir à tout un chacun la possibilité de tout voir, que tout un même chacun doit donc faire un choix, et que si, d'aventure, existait un oiseau rare, bourgeois encanaillé ou prolétaire autodidacte illuminé, il aurait l'embarras du choix, embarras étant à entendre au sens où l'on dit embarras gastrique : un bon festival c'est comme un bon repas, il est inévitable que certains festivaliers plus fragiles que d'autres y soient sujets à des problèmes de digestion.

Deux sections (ça fait école) : l'une qui promet qu'on y voit les films d'auteurs qui seront à la mode dans six mois ou un an (c'est écrit texto, bonne pub), l'autre qui est l'éternel alibi (politique, culturel) de la première avec huit millions de films tous formats ; pour ceux qui sont allergiques à la future mode la quantité est là pour faire pendant à l'art et essai d'à côté : tout le monde sait que moins il y a de spectateurs plus il faut projeter de films, ça se différencie radicalement de l'animation bourgeoise et on devrait dorénavant appeler ça l'animation prolétarienne : tous les films (prolétaires de tous formats) se donnent la main, se tiennent par la bobine, afin de révolutionner joyeusement et massivement l'idéologie dominante du 35 mm qui, chacun le sait, n'est qu'un tigre de pellicule en papier cul.

Le Théâtre des Matières est un film imprévisible. Il est par exemple tout à fait impossible de prévoir à quel type de spectateurs il peut plaire (en gros, l'éventail devrait aller du grand intellectuel pluridisciplinaire à la femme de chambre amoureuse de romans photos) mais il est tout aussi difficile de savoir pourquoi et comment il peut plaire. C'est un film sur le côté tragique, démesuré en même temps que trivial, des petits drames que portent en eux des personnages, abstraits à en devenir présents, héroïques à force de n'exister que par les trames qui les propulsent sur le devant d'un théâtre fictif. L'histoire ? Une mystérieuse (misérable, riche) troupe de théâtre voit quelques-uns de ses membres en partir pendant que d'autres les remplacent. Une bague est perdue, peut-être volée, une femme est séduite, volée elle aussi peut-être, dans une atmosphère de feuilleton invraisemblable auquel pourtant il est quasi impossible de ne pas croire, comme devant un tableau de Matisse où l'on voit bien que tout est plat comme du papier, où c'est même devant ce plat, cette platitude, que l'on sent l'émotion s'enfler en profondeur, une profondeur que l'on somme, illico, de recouvrir le tableau pour en faire une fresque. Biette a bien retenu la leçon de Tourneur (Jacques) : au lieu de montrer (gros sabots, gros effets), il faut, si l'on veut faire du fantastique, ne rien montrer du tout. Non pas suggérer (tout en demi-teintes et en sous-entendus serait le contresens le plus banalement réaliste, poétique, psychologique) mais barrer, soustraire, effacer (pas gommer non plus, autre contresens). Plus radical à sa manière que Tourneur, Biette inaugure un cinéma du surentendu, du flamboyant, c'est la fiction au mot à mot, au pas à pas, celle qui a l'air de ne conduire nulle part alors qu'elle mène, suprême perversité, tout simplement vers le prochain mot, le prochain pas. Et plus effrayant que cela, on n'a pas encore trouvé.

Douze Fois Impure (Mona Fillières, Anita Perez) n'est pas seulement, comme elles le disent « douze femmes de quatorze à soixante-dix ans, de conditions sociales différentes, qui parlent de leur vie : le travail, le désir ou le refus de la maternité, l'éducation des enfants, les rapports avec l'autre, la solitude, la recherche d'une autonomie... » Si ce n'était que cela ce pourrait être une bonne émission — ou une mauvaise d'ailleurs — de FR 3, un peu bavarde, un peu trop bien faite, avec ce type d'effets télévision qui contaminent de plus en plus les reportages et documentaires, en particulier le plus abject d'entre eux : sous prétexte d'un supposé travail de montage, après qu'on ait filmé des gens qui prennent effectivement la parole (en direct), on s'empresse d'alterner quelques plans synchrones avec des images de paysages, d'objets, de silhouettes, sur lesquels on colle un de ces sons qui n'a plus de direct que le nom puisqu'on l'a séparé de la bouche qui l'émettait, une manière comme une autre de couper la parole (de couper le sifflet) à quelqu'un aussitôt qu'on la lui a donnée. Dans ce film *on entend donc des gens* qui parlent, des femmes qui parlent, et *on les voit parler*. C'est plus rare qu'il n'y paraît. Qui plus est, le film est intelligent, quelquefois bouleversant. Pourquoi ? Parce que les femmes que l'on entend sont intelligentes, bouleversantes. Parce que ce qui passe d'une image de lycéenne à une image de monteuse négatif, ce qui ressort de leurs paroles, de l'une à l'autre, d'un plan à l'autre, cela *fait de l'effet*, cela s'adresse, cela parle. Simple comme tout, c'est là *un film qui parle*. Bricolé, très modeste, je n'en connais pas beaucoup d'aussi directs, il se passe de commentaires, elles se passent la parole comme on se passe le relais, et la caméra *photographie*.

Fassbinder est un cas. Après quelques films formidables (oui : des films qui enthousiasment, qui donnent envie d'en faire, qui ouvrent des portes ; on peut citer : *Pourquoi M. R. est-il atteint de folie meurtrière ?, Le marchand des quatre saisons, Ali, Le droit du plus fort*) on avait été consternés devant *Roulette chinoise*, un film qui avait l'inexistence du plexiglass allemand (qui doit être le même que le plexiglass français). *Rôti de Satan* (qui est, paraît-il, postérieur à cette sombre roulette, sombre à force d'être mal et trop éclairée) est une surprise. C'est une farce énorme sur les affres de la création. Un écrivain, un génie, un raté, sa femme qui en bave, ses amis qui en causent, des maquillages et des travestissements à n'en plus finir, des cris de douleur, des larmes, de la pornographie domestique, bref un mélange ahurissant de tous les genres : la comédie, le mélodrame, le drame réaliste, l'opéra, le documentaire, etc. C'est un film qui touche à tous ces genres, qui les mixe et les malaxe, sans en faire de la bouillie : le film n'est ni hybride ni caricatural, il est d'un mauvais goût très raffiné, toujours en déplacement par rapport à un axe introuvable, glissant, hors genre. Il y a des moments d'émotion pure, entre les rires et les larmes (comme on dit de Chaplin, auquel Fassbinder fait souvent penser) qui laissent tout à fait pantois, tant cette émotion est mise à nu, rendue incongrue, misérable, honteuse, déplacée, accusée. Fassbinder est décidément le seul qui parvienne à la fois à bouleverser le spectateur, à le sortir de ses plis, de ses gonds, de ses habitudes, et à bouleverser le genre auquel il tient par-dessus tout : le mélodrame, dont *l'obscénité fondamentale* est ici mise en relief (pas à plat), extirpée, filmée en couleurs.

TROUVILLE

Première édition. Les premiers films de réalisateurs français. Une formule pas plus bête qu'une autre, encore que les choix soient un peu sages, un peu tristes. De ces trois festivals, c'est le seul où l'ambiance soit respirable. Coloration politique : le centre. Ne pas s'étonner alors si les films sont mous et trop gentils pour être honnêtes. Une initiative un peu ridicule, la promotion du court-métrage, d'abord parce que ces courts-métrages sont — ceux que j'ai vus — vieillots comme tout, ensuite et surtout parce que l'éternelle promotion du court-métrage est une mystification, un leurre : tout au plus obtiendrait-on, ce qui est dérisoire, que le court-métrage soit *effectivement* obligatoire avant le long, et que, de temps en temps, on subventionne quelques salles pour qu'elles passent un programme de films courts. Utopie ou non, il n'y a qu'une politique en matière de courts-métrages : les passer comme des longs, chacun avec son horaire, à un prix d'entrée variant avec la durée. Un film n'est pas court pour passer avant un plus long ou avec d'autres tout aussi courts. Il est court parce qu'il n'est pas long.

On trouvera un compte rendu du film de Pascal Kané, *Dora et la lanterne magique*, dans le N° 276 des *Cahiers*, et quelques aperçus sur le film de Jean-Claude Biette, *Le Théâtre des Matières*, dans le chapitre précédent.

Les trois autres films qui retiennent l'attention sont trois films ratés à des titres divers mais, à des titres divers aussi, passionnants.

Le bonheur comme on m'avait dit (Michel Le Bayon) est un film qui, sans cesse, contredit le propos de son auteur. Il voudrait — cela est manifeste dans le titre, dans ses déclarations, dans la fin — faire un mélodrame basé sur une succession de clichés sentimentaux et d'échecs non moins sentimentaux. En fait, le film est une histoire d'amour ratée, banale dans son déroulement, mais très précise, très peu dramatisée, dans son filmage. Une fille tombe amoureuse d'un type un peu bohème, vendeur aux Puces, trop détaché pour s'attacher. Pas mal sexiste, à sa manière, bien à lui. C'est ce *bien à lui* qui fait tout l'intérêt du film. Le personnage central (la fille) ne cesse de désigner l'autre (le mec), parce qu'elle lui parle, elle le cherche, tandis qu'il est ailleurs, hors champ ou muet, ou peu loquace. C'est sa manière de se détourner d'elle qui oblige le spectateur à se tourner vers lui. Le Bayon joue le rôle de l'homme, le grand copain plutôt, aux allures douces et viriles à la fois, un genre qui se fait beaucoup dans les milieux artistes et intellectuels. Un Américain à la française. Drôle de démarche : choisir de parler d'une femme qu'un salaud ordinaire, en douce, mine de rien, un de plus en somme, fait souffrir, imaginer, filmer cette souffrance, pour aboutir, en fin de compte, après un portrait assez étonnant de la fille, à faire un documentaire pervers sur l'homme tranquille qui enlève ses bottes dans le fond du plan : « regardez bien, sur la photo, cette silhouette un peu floue, ce type un peu trop grand, dégingandé, eh bien c'est moi ! »

Dans le générique des *Petites Galères*, on trouve cinq fois le nom de Jean-Michel Mongredien : outre la réalisation, il signe le scénario, la direction de la photo, le montage et la production. Et (hasard, coïncidence ?), les quatre cinquièmes de son film n'ont qu'un intérêt anecdotique : errances poétiques devant la mer, tribulations déclamatoires, anarchismes de campagne, anachronismes et enflures de style, des personnages en état de vacance décorative en train de s'animer furieusement pour de dérisoires fêtes gratuites, tout cela pour et devant une caméra bien trop complaisante jusque dans sa simple fonction d'enregistrement. Ce qui retient *dans le film* (il s'agit, aujourd'hui, de parler des films, les auteurs, dans leur quasi-totalité, sont morts : un autre cinéma peut commencer à se faire)



Les petites galères.

ce sont certains rapports, comme à part, à plat, entre quelques-uns des personnages. C'est là que la fiction s'installe et se fait insistante : entre un jeune homme creux, absent, qui n'existe que par son *physique* — un oiseau qui se lève, qui déambule — et deux femmes, se nouent des rapports — des contacts, des collages plutôt — d'un ordre tout à fait énigmatique, étrange, incongru ; une fillette de douze ans et sa mère, même allure, mêmes voix, et un homme qui se refuse à elles (encore que seule la mère lui demande de faire l'amour, la fillette ne formule pas ce type de demande, elle n'est encore qu'un objet sexuel sans parole, sans parole parlée du moins), trois personnages qui ne partagent rien, rien qu'un même espace, une même promiscuité ; c'est comme si chacun de ces trois-là désignait l'autre, l'amenait à se trahir quelque part dans son corps ; cette mise en place donne à voir, sinon l'impossible, du moins l'improbable de tout rapport sexuel et réussit, heureusement, à arracher le film à sa poésie facile, mieux, à l'effacer, à la contredire.

De même que pour *Les petites galères* et *Le bonheur comme on m'avait dit*, c'est la *contradiction* qui fait l'intérêt de *Aurais dû faire gaffe, le choc est terrible* (Jean-Henri Meunier). Contradiction entre le projet (quelque chose comme le portrait d'une béate génération française des années 70) et le résultat (très théâtral : représentation des petits enfants de Gainsbourg et d'Artaud, trois marginaux, paumés, qui jouent trop leurs souffrances pour qu'elles soient autre chose qu'extérieures). C'est un bric-à-brac invraisemblable que sauve une série de notations très justes sur quelque chose de l'air du temps qui n'apparaît jamais dans les films censés représenter la jeunesse « à la dérive » : l'atmosphère de la défonce, le temps du flip Sans que la drogue soit montrée, sans que la folie soit expliquée ou soulignée à gros effets. Il y a un personnage — de secondaire, il devient principal — incroyablement propulsé, menaçant, dérisoire, fou, drôlement perdu — Roland Blanche, le seul ici à tellement *coller* à son personnage qu'on a de la peine à croire que c'est un acteur — balancé sur le devant de la scène, hors de la scène, hors théâtre. C'est là que le film interpelle, émeut, agresse : dans les couloirs interminables, les tapis roulants du métro, un dingue qui gesticule dans sa tête.

DEAUVILLE

Le festival de la droite pas honteuse : visons, priorités aux vedettes, mépris du spectateur ordinaire, spectateur ordinaire auquel certaines séances sont interdites (seule l'élite, en l'occurrence des porteurs de badges, y a droit) et pire : seul celui qui parle couramment l'anglo-américain a accès aux films puisque plus de la moitié ne sont même pas sous-titrés. Cela dit, qu'en est-il du cinéma américain, se demande peut-être le lecteur, puisque les *Cahiers*, sur ce sujet, lui font plus que rarement des confidences ?

En deux mots, pour être net (et mis à part ce qui se fait — souvent heureusement — dans les marges de ces cinémas), le cinéma américain est aujourd'hui, avec l'italien, le plus mauvais du monde. C'est triste : la simple énumération des films, médiocres ou lamentables, présentés à Deauville remplirait des pages entières. Le film de (et avec) Woody Allen, *Annie Hall*, a valeur de symptôme. C'est un film intéressant, une autobiographie en demi-teintes, mélange d'attendrissement sur soi-même et d'humour juif newyorkais (le même que celui des *Producteurs* de Mel Brooks), un humour très rapide, très sec. Avec quelques jolies trouvailles : s'adresser directement au public, lui faire quelques confidences, casser les effets, marmonner, psalmodier le film. Tout ce qui en fait le charme, c'est une sorte d'abolition de la distance qui sépare ordinairement l'acteur comique de son personnage. C'est un film *réussi* (voir article dans même numéro).

On pouvait voir à Deauville, en même temps qu'*Annie Hall*, un film raté de Jerry Lewis, *One More Time* (avec Peter Lawford et Sammy Davis, ce dernier calquant très exactement son jeu sur celui du Jerry Lewis des films précédents). Et la critique de crier au grand film — voire au génie — pour l'un, au ratage pour l'autre. Ce qui se révèle ici, c'est qu'aujourd'hui un film américain se mesure à son *efficacité* immédiate, seul critère de discrimination. (Les grands cinéastes américains ont très rarement réussi des films de bout en bout. Ce qui faisait la force de ces films, c'est que des gens comme Lang ou Tourneur ou Lewis devaient faire de leur mieux pour que *quelque chose* passe, *quand même.)* On comprend, par l'absurde, la dérision du succès critique d'*Annie Hall* : Woody Allen est beaucoup plus sympathique que Jerry Lewis. Il laisse soigneusement au vestiaire, tout en faisant mine de tout dire, de tout raconter, avec la plus grande candeur, la plus grande *gentillesse*, ses fantasmes qui comptent. Il fait des films tous publics. Les films de Lewis qui étaient censés s'adresser à des enfants sont terrifiants, obsessionnels jusqu'à l'usure. Ils sont *méchants*.

La grande différence est peut-être là : alors que les films de Lewis (et tous les films américains de la grande époque) devaient s'autocensurer à la mesure, précisément, des publics précis auxquels ils s'adressaient, les films d'aujourd'hui s'adressent à tout le monde, et à personne. Il faut maintenant qu'un film soit d'une seule pièce, qu'il tienne debout. Ce n'est pas un paradoxe : si un Lewis raté surpasse un Woody Allen réussi, c'est que le film de Lewis, méprisé par tout le monde dans l'industrie (à commencer par lui-même) n'existerait pas sans le désir de cinéma qui y est à l'œuvre.

Ce désir n'intervient nulle part dans un projet comme *Annie Hall* : seuls comptent la rondeur, la perfection, le *fini* du résultat.

Cette conception du film comme objet parfait à réussir (mélange idéal d'équilibre artistique et de succès financier) est plus néfaste pour le cinéma que toutes les censures, politiques, économiques, ou idéologiques. La nouvelle génération des cinéastes et producteurs américains (quelquefois les deux à la fois) a été formée à cette nouvelle morale du cinéma : ce sont souvent des hommes de gauche, des radicaux, très soucieux de leur *indépendance* artistique, des hommes de goût. La *conception* du film devient, c'est logique, plus importante que sa réalisation. Le meilleur exemple, le plus abouti, de ce type de produit est *Star Wars* (*La guerre des étoiles*, Lucas). Le producteur, Gary Kurtz, a été formé dans une école de cinéma de Los Angeles. Il a d'abord produit — je pense que les liens entre le réalisateur et son producteur sont aujourd'hui beaucoup plus étroits, harmonieux, amicaux — les films de Monte Hellman. Après *American Graffiti*, il monte *Star Wars* avec le même Lucas. Un gros budget — beaucoup moins cependant que la moyenne des films chers — et des recettes qui semblent devoir être les plus importantes de toute l'histoire du box-office. Pourquoi et comment en arrive-t-on là ? On imagine une histoire de science-fiction, un mélange de bande dessinée et de space-opéra, on la fait écrire et réécrire plusieurs fois par plusieurs scénaristes différents, on y incorpore des éléments qui viennent de partout — films de guerre, westerns, mysticismes occidentaux et orientaux, etc. ; — bref on fait un travail *d'ordinateur* : on obtient un produit de synthèse, une vaste compilation spectaculaire qu'il faut rendre — et on y parvient — homogène, et on met tout ça dans la boîte, on le filme. Le résultat est spectaculaire, effectivement : robots blancs et robot noir du mal, sagesse et dextérité dans le combat au sabre de laser, musiques en formes de multi-couches sonores, synthétiseurs et orchestres symphoniques mixés avec adresse, une musique qui tisse un tapis sonore sur lequel il devient difficile de ne pas voyager, une bande son qui emporte le morceau. Une fois emporté, ravi, on se retrouve un sourire idiot sur les lèvres, à se demander ce qui a bien pu se passer, comment on a pu, à ce point, se laisser délasser jusqu'aux oreilles par cette machine sidérale. Je peux avancer une explication : si ce film plait tant, et à tant de gens d'âges et de couches sociales différents, c'est que chacun, ici, est *en terrain de connaissance ;* chacun peut, confusément, se sentir chez soi, reconnaître des signes, çà et là, des archétypes et des lieux communs, avec des provenances de tous ordres, idéologique, culturel, artistique, cinématographique. On conçoit le ravissement du spectateur à entrer, tout à la fois, dans le connu et l'inconnu, dans l'humain et le mythique, dans le retour éternel et spectaculaire du même. Confusion et obscurantisme sont bien sûr le lot à payer pour une fable qui gomme toutes les différences, inverse à ravir tous les rôles — le moins malin n'est pas d'avoir rendu humains quelques robots et ordinateurs-machines, et mécaniques, puérils et tout d'une pièce, les quelques personnages humains de cette aventure — un spectacle qui réussit le tour de force d'enlever toute idée de violence et de brutalité alors qu'on assiste à des affrontements mortels entre les forces du mal et les forces du bien, des affrontements qui ne voient, en fin de compte, que la défaite du seul spectateur, désarmé, un et indivisible, tous clivages entre publics différents gommés par la magie du spectaculaire, tous publics réunis pour la grande réconciliation, aujourd'hui internationale, demain universelle.



Douze fois impure.

Heureusement, à côté de ces communions massives qui célèbrent le culte du dérisoire et de l'inoffensif, quelques films en demi-marge ou en marge offensent encore, agressent et divisent, partagent.

En demi-marge : Harlan County, de Barbara Kopple, un documentaire progressiste, émouvant comme une fiction, que Thérèse Giraud (*Cahiers* n° 278) a parfaitement analysé parce qu'elle n'a pas fait abstraction d'une certaine perplexité du spectateur français devant *l'exotisme* du corps américain, un corps en lutte rendu encore plus énigmatique par l'absence de toute parole politique, de tout discours qui se présenterait comme une traduction : description d'un combat, donc, un combat sans sous-titres. *Italian American* de Martin Scorsese vaut par son sujet : un reportage que fait le réalisateur sur sa famille, sa mère surtout — elle donne au passage une ou deux recettes de cuisine — une famille d'émigrés, ni Italiens, ni américains, mais italo-américains, deux cultures et deux traditions mêlées. *Who's that knocking at my door ?*, le premier long-métrage du même Scorcese, se présente comme un mélange, assez attachant, de film noir américain et de nouvelle vague française, avec des notations psychologiques et sociologiques très justes sur le milieu dans lequel évoluent les personnages. Un fils d'immigrés italiens qui fait partie d'une bande de loulous du ghetto tombe amoureux d'une fille, veut l'épouser, la quitte quand elle lui apprend qu'elle a été violée avant de le connaître. Elle n'est plus vierge, il ne peut, ne veut plus l'épouser. Pris de remords — il l'a frappée, l'a traitée de putain — il retourne la voir pour lui demander de nouveau de l'épouser. Il lui « pardonne d'avoir été violée ». Elle comprend qu'il ne comprend pas, que trop de choses les séparent. Elle le quitte. Un film sentimental et ethnologique. *Lovin' Molly* (Sidney Lumet) est une histoire

d'amour entre une femme et deux hommes, la femme finissant par en épouser un troisième, tout en continuant de voir, au fil des années, les deux autres, en ne cessant de les aimer. C'est gentiment à contre-courant, intimiste, domestique, bavard et tendre, photographié dans des couleurs chaudes, dans un cadre et sur un écran à dimensions humaines. Le film est tout en ruptures : ruptures de ton, cassures, passages d'un jeu théâtral à un jeu très intériorisé, complexité du personnage de la femme, un peu la femme de *Jules et Jim* dans un western paysan. Un régionalisme pas folklorique, peu appuyé, allié à une vérité sentimentale rare, toute en retenue. *Emma Mae* (Jamaa Fanaka) est un film ordinaire, banal, quant à sa réalisation, mais il n'empêche que c'est un film furieusement réjouissant. C'est l'histoire d'une jeune fille noire, Emma Mae, qui vient de son Mississippi natal pour vivre chez des gens de sa famille à la ville. Elle est petite, un peu grosse, pas belle et habillée n'importe comment. Les jeunes de la famille la snobent (ils sont très hip, dans le vent) avant de s'apercevoir qu'elle se bat comme un dieu. Une bagarre et la voilà, musique soul et rythm and blues rythmant ses coups, assommant et mettant par terre les hommes les plus vigoureux. Elle est adoptée. Elle s'amourache alors d'un jeune noir, un peu dealer, un peu drogué, qui se retrouve en prison après avoir cogné sur des flics. Elle monte une station-service, avec strip-tease, danses, et musique, où on nettoie les voitures au rythme des chansons. Elle réunit assez d'argent : son fiancé sort de prison. Là il l'ignore, couche avec une autre. Le film se termine sur une des plus gigantesques, cocasses et dramatiques à la fois (elle frappe les larmes aux yeux, entre deux hoquets de douleur) corrections qu'un homme ait jamais reçues au cinéma. Il n'y a pas grand chose d'autre à dire que cela : si l'on jubile tant, c'est d'apercevoir que les éternels vaincus, les humiliés, peuvent se révolter, révolte joyeuse, révolte rythmée. Que ces vaincus, ces humiliés, remplissent, le temps d'un film, l'espace entier de l'écran, et le soulagement se fait immense de voir *autre chose* : des visages noirs, des vêtements colorés, de la musique qui swingue, des doigts qui claquent, et *des femmes qui cognent.*

En marge : deux films d'Amos Poe. Le premier, *Unmade beds*, est présenté par son auteur lui-même comme un hommage : à la nouvelle vague, à Godard, plus précisément à *A bout de souffle*. Et c'est vrai que le personnage principal, un photographe qui s'essaie à manier son appareil photo comme un revolver, vit dans le culte, dans l'ambiance — photos à l'appui — sinon de Godard, du moins du Belmondo gangster dont il se fait une mythologie. La comparaison s'arrête là. Le film rappelle plutôt les fascinations statiques et lascives des premiers films de Warhol. Le résultat est irritant mais *contrasté :* à l'image du très noir et très blanc, du très soutenu de la photographie, on ressent une impression de force pesante, jusque dans la mièvrerie, de l'ambiance de gangsters déguisés pour séances de photos de mode, jusque dans la plus creuse et la plus banale des situations. Le second film d'Amos Poe, *The blank generation* (on pourrait traduire : la génération vide, la génération du vide, du blanc), tire son titre d'une des chansons punk que le film donne *à entendre*. A entendre, oui, puisque ces groupes punk américains (inconnus de nous pour la plupart, exceptés Patti Smith, Television et les Ramones) sont filmés complètement désynchrones : on les voit chanter, ce qu'on entend c'est les disques. C'est un film très impressionnant, pas uniquement à cause de la maîtrise du filmage, en muet et en direct, et des concordances hasardeuses entre le son et l'image, des effets de déroute qui en découlent, inattendus, violents, mais surtout par la force brutale et simple de la musique punk. La violence de la musique punk additionnée à la violence du désynchronisme — dès que les mots ou les notes cessent de coller à la bouche, les dents grincent de peur — donnent un résultat à l'image du malaise que ne peut manquer de procurer cette musique : la plus grande frénésie pour rien sinon pour la plus grande frénésie, de l'énergie à perdre et encore de l'énergie à perdre et rien à en foutre. (La musique punk américaine est beaucoup plus simple, moins ambiguë, que celle des groupes anglais).

En marge aussi, le film de Ron Taylor, *Suckalo*. C'est un film autoproduit, utilisant toutes les techniques mises au point par le mouvement underground, mais c'est aussi, à sa manière, l'entreprise la plus gigantesque de ce festival, une saga monumentale sur l'Amérique d'aujourd'hui. Le tournage et le montage ont duré sept ans. Il a été programmé à la dernière minute, un matin, devant huit personnes.

De sa naissance en Caroline du Nord, à la prise de conscience de ses propres erreurs et errements, à travers l'autobiographie presque chronologique de Ron Taylor, on découvre toute l'Amérique absente de son cinéma : les frustrations d'une mère et les photos de famille, les anniversaires d'enfants et la recherche de son origine, le père qui explique à son fils les vertus de la propriété privée et de la libre entreprise, le chef de la police locale d'une ville du Sud qui discute du racisme, les jesus-freaks, les noirs, le rabbin, les fantaisies sexuelles d'un adolescent, les professeurs de lycée, la drogue, la recherche de la connaissance, la résistance à la guerre du Vietnam, une communauté de révolutionnaires noirs, l'auto-stop et les hasards des rencontres au long des routes, la mort, le nationalisme et les traditions, la musique traditionnelle et l'air des montagnes, le soleil au milieu du chaos, et toutes les images du passé qui, une fois revenues, s'évanouissent en éclipse. (Je tire ces éléments, pour mémoire, du résumé des seize chapitres qui le composent.)

Le film n'est pas que cela, il est beaucoup plus. Il est d'une profusion à laquelle l'Amérique ne nous a pas habitués, mais qui aide plus à la comprendre que la plupart des films qu'elle nous envoie et qui ne font que la travestir. Surimpressions, collages, notes, brouillons, impressions, confusions, flashes, contradictions, complaisances, ambiguïtés, délires, flots de conscience. Il est un des seuls films à montrer des deux côtés de la barrière : deux générations, la culture *et* la contre-culture, les noirs *et* les blancs, les riches *et* les pauvres... Pas si simple que ça pourtant : c'est à la fois et *en même temps* l'autobiographie d'une génération à travers les prismes déformants des collages expérimentaux, et la reconstruction des morceaux de subjectivité glanés à droite et à gauche, à la dérobée. Toutes générations et impressions mêlées. Le premier film souterrain tous terrains, c'est-à-dire qui filme la caverne et le grand jour. Le *Milestones* de l'underground.

Louis SKORECKI.

Entretien avec Barbara Kopple (Harlan County U.S.A.)

Barbara Kopple. J'ai commencé le film en 1972. Dans le cadre des études de psychologie que j'avais entreprises, au lieu de remettre un travail écrit j'ai préféré faire un

film pour communiquer mes expériences aux autres élèves. C'est alors que j'ai compris que je voulais faire du cinéma. C'était il y a six ans. Depuis, j'ai fait du son, du montage et tout ce que personne ne voulait faire sur un film. Aussi me suis-je dit que plutôt que de consacrer autant de temps et d'énergie pour être aussi peu payée, mieux valait faire quelque chose qui m'intéressait plutôt que de continuer à travailler pour les autres.

En 1972 il y eut un grand bouleversement à l'intérieur du « Mouvement des mineurs pour la démocratie », cela a commencé après l'assassinat de Jablonsky, le leader de l'opposition interne (au syndicat des mineurs) ; sa femme et sa fille se retournèrent contre W.A. Tommy Boyle. A l'intérieur du syndicat unifié des mineurs, il régnait une dictature depuis l'époque de Diana Louis. Les mineurs en avaient assez, ils voulaient une direction qui soit à l'écoute de leurs aspirations, ils voulaient pouvoir contrôler leurs propres contrats et bien d'autres choses encore... J'ai commencé à filmer durant ce processus.

En 1972, je ne connaissais personne là-bas. Je suivais l'affaire dans les journaux, je me documentais.

Les mineurs étaient très inquiets parce que quand Jablonsky se heurta à Boyle, cela ne fut absolument pas couvert par les media ; quand il fut tué, personne ne fut au courant et ne s'en soucia.

Aussi le nouveau mouvement voulait-il que le maximum de gens soient impliqués, ils étaient très ouverts et prêts à aider qui voulait passer du temps à filmer ce qui se passait, c'était tellement important, politiquement, pour eux !

A part la rédaction d'une plateforme, la nouvelle direction avait la tâche d'organiser les non-organisés.

En 1973, les mineurs du Kentucky se mirent en grève. Etant donné que la nouvelle direction se voulait à l'écoute des masses, il lui fallait aider les mineurs et faire partie des Travailleurs de la mine unifiés.

Pour ma part, c'est à ce moment-là que je décidai que j'irai à Harlan County.

Pendant la période du filmage de cet épisode du Mouvement des mineurs pour la démocratie, j'avais besoin de gens qui puissent me raconter l'histoire des années 30, me parler des difficultés rencontrées à l'époque pour organiser le syndicat. J'appris aussi énormément de choses sur la musique, qui a un rôle très important dans la mine, la latcha : les mineurs de charbon sont géographiquement isolés, ils vivent dans des régions bien déterminées, aussi la seule façon pour eux de se rassembler c'est, quand il arrive quelque chose, que l'un d'eux écrive une chanson. Comme ça, tout le monde connait leur histoire.

Cahiers. Dans ce mouvement des mineurs pour la démocratie y avait-il des intellectuels, des « gens de gauche » ?

B.K. Non, il y avait des gens extérieurs à la lutte qui collectaient de l'argent.

Cahiers. Parlez-nous du tournage...

B.K. Les mineurs et leurs femmes étaient très contents que des gens aient fait tout ce voyage pour raconter leur histoire. Nous vivions avec eux et prenions part à la lutte. Je faisais partie du Women's Club et j'aidais à prendre des décisions quand je ne filmais pas. Quand nous sommes venus la première fois, ils étaient très méfiants, mais nous connaissions certains organisateurs du Mouvement des mineurs pour la démocratie et ils nous ont introduits. Les femmes aussi étaient tout d'abord très méfiantes, puis elles se sont ouvertes complètement à nous.

Cahiers. Dans le film on voit que votre équipe a joué un rôle important...

B.K. Oui. Nous avons demandé un mandat d'arrêt contre l'homme qui travaillait avec les jaunes. Ce ne fut pas facile. Toute la police, le shérif étaient du côté des jaunes. Il fallait réunir beaucoup d'argent pour obtenir ce mandat. Dans la scène du film, c'est une des filles de l'équipe qui tient le papier.

Cahiers. On voit que vous avez eu un rôle important à la fois comme participant de la lutte et en tant que *cinéaste* dans la lutte...

B.K. Je ne crois pas que ce soit dans le film. Pour nous il était plus important que les gens dont les vies mêmes étaient en jeu aient le rôle principal. C'était une décision politique. C'est leur film, leur lutte. Ce qui ne veut pas dire que je sois en dehors, d'ailleurs on me voit, on m'entend poser les questions.

Cahiers. Avez-vous reçu des lettres de menaces ?

B.K. Non. On nous a dit tout cela de vive voix : nous serions tués si on nous surprenait seuls la nuit dans les alentours. Aussi étions-nous toujours avec les mineurs et leurs familles qui nous protégeaient. Tous les matins, je me demandais si je reverrai mes parents et amis, c'était une question de vie ou de mort pour moi aussi. Tout cela était bien réel ! C'était comme une guerre civile en temps de paix ! Quatre ans auparavant, un cameraman qui travaillait pour Wealthfare avait été tué d'une balle dans le ventre et rien ne s'est passé...

Cahiers. Quand on voit le film en France, on voit que ce n'est pas de la fiction (comme *Le Sel de la Terre* de Biberman par exemple) mais on se demande quand même si la présence de la caméra ne fictionnalise pas le réel...

B.K. Tout ce qui est montré est réel. En fait, les gens, très rapidement, ont même oublié que nous filmions. Je me souviens d'un jour par exemple où il devait y avoir un meeting des femmes. Elles demandaient : « Qui va faire le piquet de grève ? », « Barbara, tu veux ? » et j'ai dit : « Chut ! je ne suis pas censée être là, je filme » et la femme m'a répondu : « Il faut que je le sache, je suis en train de faire la liste des noms. » Ils avaient tellement pris l'habitude de la présence du matériel qu'ils ne le voyaient même plus. Pour eux c'est une question de vie ou de mort, tout ce qui se passe fait partie de la stratégie de la lutte.

Cahiers. Pour nous, votre film est plus proche du cinéma américain qu'on connaît *(Les Raisins de la Colère,* par exemple) que du cinéma militant français, sans doute à cause de la différence des situations politiques. Quels étaient vos choix filmiques ?

B.K. Je crois que mon film essaie de dire : quand on est unis, on est forts, on peut gagner. Quand quelqu'un voit que dans sa vie quelque chose ne va pas, il doit bouger, choisir son camp. Le film ne dit pas aux gens : « Allez dans le Kentucky, formez des piquets de grève... » mais « Faites quelque chose vous-mêmes, là où vous êtes, travailleurs : unissez-vous. »

La première fois que j'ai vu le film, c'était avec les mineurs, au festival de New York. J'avais vraiment peur. C'était très important pour moi que les gens que j'avais filmés trouvent le film réaliste, qu'ils n'aient pas le sentiment d'avoir été exploités. Je suis trop proche du film pour le juger autre-

ment que comme un reflet du réel que j'ai vécu. Mes idées directrices étaient qu'il n'y aurait pas de narration (je ne voulais pas dire aux gens ce qu'il fallait faire, dire, sentir, tout devait venir naturellement), de faire revenir les gens en arrière, aux débuts du syndicalisme. Faire un travail historique, montrer pourquoi les gens sont prêts à donner leur vie, la corruption des syndicats, les conditions de travail dans la mine ; qui sont les gens ? pourquoi se battent-ils ? quelle est leur vie ?

Le montage a été très difficile, c'était comme construire un monstre, tant il y avait d'éléments ! Le travail a toujours été de clarifier Nous avions tourné 50 heures de pellicule.

Cahiers. Pensez-vous qu'un film comme *Harlan County* soit exceptionnel aux USA, ou bien d'autres cinéastes font-ils la même chose que vous ?

B.K. C'est très dificile de faire des films de ce genre parce qu'il n'y a pas d'argent pour cela. Je dirai même qu'on vous empêche de les faire.

Il y a eu *Attica*.

Depuis un an, nous avons mis sur pied une organisation, *The Film Fund,* dont le but est de donner de l'argent à ceux qui veulent faire des films politiques aux USA. Des jeunes gens d'origine bourgeoise, par exemple, qui veulent faire quelque chose pour changer la société, donnent de l'argent au *Film Fund,* des fondations de gauche, des communautés, des Eglises aussi Nous espérons que cela sera une organisation d'importance nationale et que de nombreux films seront faits qui exposeront ce qui se passe aux USA.

Haskell Wexler par exemple, qui a réalisé *Medium Cool,* et qui a reçu récemment un oscar pour *Bound for Glory,* fait partie de la direction de notre organisation. Il y a des gens très différents, et de nombreuses activités. Les gens des ex-Newsreels ont fait partie du comité de sélection qui a voté pour les membres de la direction.

Ce qui nous unit au-delà des différences, c'est l'idée de socialisme, le désir de changer les USA, l'anti-capitalisme. Les individus isolés ne peuvent faire partie du *Film Fund,* il faut appartenir à une organisation politique. Ils peuvent demander une subvention mais ne prennent pas part aux décisions politiques.

Cahiers. Quels rapports avez-vous avec les autres cinéastes issus du mouvement radical, comme Robert Kramer ? Fait-il partie de votre organisation ?

B.K. Je suis une « cinéaste indépendante » et je fais partie du bureau de direction. Une autre femme, qui a fait un film, *Union Maids,* en fait également partie. Elle compte quinze personnes. Je crois que Kramer a demandé une subvention pour un film mais il ne fait pas partie du bureau. Il y a seulement 3 cinéastes à la direction. La première année, le plus important, c'est de collecter de l'argent, pour prendre un bon départ ; donc les gens doivent s'atteler à cette tâche, des communautés religieuses peuvent réunir plus d'argent qu'un cinéaste indépendant...

Cahiers. Avez-vous vu *Portugal* de Robert Kramer et Phil Spinelli ?

B.K. Oui. Robert Kramer est un très bon ami à moi. Il a fait une projection du film à New York (il habite en Californie) et il y a eu une discussion après. Je pense qu'il a fait de meilleurs films.

C'est important de mettre en avant tout ce qui nous parle d'ailleurs mais pour moi ce n'était pas un film très clair politiquement, et techniquement c'était moins bon que ce qu'il avait fait précédemment. J'ai travaillé un peu — au son — sur *Milestones,* mais je ne l'ai pas vu fini.

Cahiers. Et les grosses productions, les gens qui ont produit *Star wars* par exemple, est-ce qu'ils pourraient travailler avec quelqu'un comme vous ou bien est-ce complètement impossible ?

B.K. Je leur ai parlé du *Film Fund,* je vous ferai savoir s'ils nous aident. Une chose est sûre : Hollywood ne nous aide pas !

Cahiers. Quelle sera la distribution de *Harlan County ?*

B.K. Pour le moment le film a une sortie commerciale. Puis il circulera dans les réseaux parallèles, les écoles, etc.

Cahiers. Beaucoup de cinéastes américains semblent aujourd'hui venir de la mouvance radicale...

B.K. Souvent, les gens commencent comme radicaux, ils font un film engagé politiquement, deviennent célèbres et oublient qu'ils ont été radicaux. Wexler est l'exception. C'est comme les leaders politiques qui vous promettent la lune et prennent goût au pouvoir personnel...

Propos recueillis par Serge Le Peyron et Louis Skorecki.
Traduit de l'américain par Dominique Villain.

Un autre homme, une autre chance (C. Lelouch)

Derrière *Un autre homme, une autre chance* il y a une autre femme, bref un homme et une femme, une autre fois. Le « remake », littéralement le refaire, c'est une idée de cinéaste. Il y va du plus élémentaire bégaiement, d'un presque infantile « j'ai besoin de recommencer », mais le remake n'a pas pour autant à voir avec le recommencement du genre (on oublie tout, on repart à zéro), c'est la règle au contraire de ne rien oublier. Ce serait plutôt un glissement du commencement dans l'espace et le temps, un recouvrement de l'histoire par de la géographie en tant que l'histoire est scénario et la géographie mise en scène (de l'histoire le plus souvent). Le remake c'est le surgissement d'une couche sur une autre ou plutôt (géologiquement pensant) sous une autre, le surgissement de la mise en scène sous (après) le scénario.

Faire le remake (refaire le faire) d'*Un homme et une femme,* c'était d'abord déplacer l'homme et la femme, un trajet diasporique, de l'est vers l'ouest, de la mémoire au souvenir, du flash-back au western, d'un espace réel que j'appellerai légal (Paris - Deauville pour *Un homme et une femme*) à un espace sans loi, utopique. *U-topos* étymologiquement signifie *non-lieu.* Dans *Un autre homme...* l'ouest c'est l'ailleurs social, porteur de tous les possibles. On quitte Paris, les émeutes de 70, l'Etat paternel et politique, la France en tant qu'histoire. L'ouest est un devenir spatio-sentimental, a-historique et a-dimensionnel que les personnages recouvrent entièrement : exemple tiré de la voix off. « L'Amérique serait le pays de la mort pour Francis et celui de la vie pour moi », je traduis : l'Amérique est le pays de la mort de Francis et celui de ma vie, je traduis encore : ma vie c'est l'Amérique (le conditionnel est le mode du non-lieu en passant) bref, l'utopie grandeur nature.


Un autre homme, une autre chance.

Alors, le remake c'est de la géographie ? oui, d'abord à cause de l'aller-retour ou plutôt du retour à l'histoire et de l'aller ailleurs L'ailleurs c'est une Amérique sans histoire, sinon celle de la France (cf. la putain lisant le journal), il n'y a plus que l'espace, les vaches, les chevaux, les bandits et surtout pas de loi puisqu'il n'y a pas d'histoire. A part ça, tout procès théorique fait au terrorisme naïf de Lelouch aboutirait à un non-lieu (encore). Son élan géographique ne graphie, disons ne délimite, aucun territoire ; le western, comme dit Cournot, est un souvenir d'enfance et l'enfance, les souvenirs d'enfance ne délimitent aucun espace précis. Le « quand j'étais petit » (sous-entendu maintenant que je suis grand et toujours petit dans le souvenir) indique déjà un rapport a-dimensionnel à l'espace du corps lui-même ; l'ouest américain est l'espace filmique le moins délimité (tout en étant le plus codé) et il a ceci en commun avec la géographie et l'enfance d'être un non-lieu, une utopie. La carte de géo est une utopie : comprendre (prendre) un espace, le souvenir d'enfance et le western sont des utopies. C'est là que Lelouch est surprenant, faisant jouer parallèlement l'intimisme et les grands espaces, exigeant (cela tient sans doute du caprice) d'immenses étendues pour de petites choses, petits gestes anachroniques qui plus est (James Caan langeant son bébé dans le désert comme si le MLF était fermement implanté dans l'ouest en 1870), de petits dialogues très français 77 (« les Français n'aiment pas les étrangers », « votre robe vient de Paris ? ») tournant dans un non-lieu technique absolu, tantôt caméra à la main tantôt à la grue, atteignant des écarts d'exposition record dans un même plan, à force de liberté sinon d'inconscience par rapport à un scénario qui est déjà une vieille histoire, aux outils qui tiennent plus des organes greffés que du corps morcelé il fabrique ce qui rattache le plus le cinéma à la vie, des instants. Tout ceci pour dire que l'histoire c'est la continuité quand la géographie c'est l'instant, que les scénarios meurent de continuité quand la mise en scène vit d'instants.

Caroline CHAMPETIER.

L'amour en herbe (R. Andrieux)

Un film de plus qui « ose » parler des amours enfantines, adolescentes : depuis *Les Zozos* de Pascal Thomas, le genre fait recettes, quadrillé d'un côté par le naturalisme bon enfant — la découverte d'un nouveau type de personnage auquel le cinéma français ne laissait pas toute sa place — de l'autre par un certain voyeurisme englué dans la vulgarité la plus totale et le chauvinisme petit mâle, type *A nous les petites*... (anglaises, suédoises...).

La particularité de ce film, c'est que s'y développe un point de vue relativement paradoxal : les jeunes, en gros, sont des plus normatifs, quasi étouffés par leur propre morale, bien gentils, des petits vieux en herbe. Leur cri, s'ils pouvaient en formuler un, serait, face aux méchants parents : « Laissez-nous faire comme vous, en paix ! »

La fiction « on s'aime comme des fous — on nous en empêche » apparaît des plus ringardes, tellement il est difficile pour le spectateur d'adhérer au désir de ces jeunes innocents : ce désir, ils ne font pas le moindre effort pour le dégager de la norme absolue. En fait, nos deux tourtereaux n'ont ni discours, ni désir : ils s'aiment très tôt, et pour la vie. On ne peut même pas dire qu'ils s'aiment *contre*, que l'oppression familiale les pousse à la révolte, hors des sentiers battus de l'idéologie familialiste. Au contraire, ils s'aiment innocemment, tout à fait gentillement, et *c'est de nature* : et plus ils sont innocents, plus il est difficile d'en faire des personnages de fiction : les jeunes, dans le film de Roger Andrieux, sont hors-fiction.

La fiction ne concerne que les adultes, qui, tour à tour, apparaissent comme des crapules, égratignés par un scénario hargneux. Andrieux, visiblement, en veut à tout le monde : les parents qui ne comprennent rien à leur gentil garçon, le grand frère, sympa au début, quoique légèrement éducateur, mais compréhensif, qui devient de plus en plus crapuleux, et doublement : la première fois en prenant des photos de son meilleur ami en train de brûler vif dans un accident de moto au Bol d'or, ce *qui* va lui permettre de faire fortune (après un petit laïus sur le sale métier de photographe), la deuxième fois en faisant poser la petite amie pour des photos (la photo, c'est l'imaginaire du lycéen, *et le* lycéen qu'est son frère va tout de suite penser que, si la fille accepte de poser, c'est qu'il y a du porno), pure manigance pour tenter de faire entrer un brin de soupçon dans le sentiment d'amour fou du jeune frère envers la petite amie. Tout ceci ne mènera qu'à l'échec, car un amour aussi puissant, aussi pur, ça ne se brise pas du premier coup.

On a rarement vu fiction aussi mal construite, moralisme aussi fort que méchant, dans un film qui, on ne sait par quel miracle, sort sur les écrans avec le label de la « fraîcheur ».

Serge TOUBIANA.

Le corps politique

Fabre et Marchais à la télévision

Les entrées du corps politique à la télévision produisent parfois d'imprévisibles effets. C'est ainsi qu'on a pu voir, le mois dernier, Robert Fabre et Georges Marchais exposer leurs différends avec une véhémence à laquelle les shows Giscard-Mitterrand et Mitterrand-Barre ne nous avaient pas accoutumés. Cette véhémence était le résultat d'un cheminement politique qui donnait au tutoiement des deux leaders de gauche un accent assez déchirant, dans la mesure où il dénotait beaucoup moins l'intimité amicale que le travail accompli en commun et menacé de ruine.

Ce tutoiement, en transgressant quelque peu le rituel mondain des conversations-débats, excédait la mise en scène de deux discours, en mettant en présence deux êtres de classe dont il était à la fois la césure et le signe d'alliance précaire : jamais on n'avait vu ainsi les contradictions du corps politiques mises à vif. Et cette mise à vif, outre qu'elle rendait à son langage un charme oublié (un cinéphile pourrait évoquer ici les dialogues de Raimu et de Fernandel dans les films de Pagnol), produisait surtout un singulier effet de vérité. Non que Fabre et Marchais aient dit toute la vérité de leurs espoirs et de leurs projets pour l'avenir (l'avenir politique de la France est un brouillard), mais parce qu'ils se sont exposés sans réserve à mettre en lumière l'hétérogénéité de ce qui sera peut-être le futur corps du pouvoir français. Une hétérogénéité au regard de quoi les airs barrésiens de Mitterrand, juché sur une invisible colline inspirée, paraissent singulièrement inactuels, bien que leur angoisse ne trompe pas : la bourgeoisie a peur de voir des communistes arriver au pouvoir, et Mitterrand fait, théâtralement, le jeu de cette peur, en espérant la retourner à son profit.

Mais l'homogénéité télévisuelle de l'actuel pouvoir, de quoi est-elle faite ? Pas seulement de discours-espéranto de plus en plus insipides, où les mots n'ont plus qu'une valeur d'incantation magique, mais de corps dont le commun dénominateur est une très étrange rondeur qui n'est pas faite de graisse physique, mais de glu mentale. Ces corps, observez-les, ont la bouche liée par le code. Ils n'ont d'expressif que le regard : il y a le regard bonasse, mais animé de lueurs lustiques, de Barre, dans son rôle de mandarin universitaire encanaillé dans la politique, celui, prêtreux et chargé de devoirs, de Lecanuet, et, dernier venu, le regard sombre, velouté et florentin de Soisson.

Ces regards ont ceci de particulier qu'ils ne rencontrent jamais les spectateurs. Ils ne leurs sont en fait nullement adressés : ce sont des regards publicitaires qui connotent l'assurance, la vocation, la vigilance du corps politique en place. Mais ne portent-ils pas un autre sens, plus inquiétant celui-là, qui serait la vérité de son mutisme ? Ce corps ne dit pas : regardez-moi, et tombez sous le charme de mon irrésistible charisme (comme Giscard) ou de mes flamboyantes convictions (comme Chirac) mais : gardez-moi, sinon...

Le gardez-moi est défensif, mais le sinon fait peur. Il est la vérité sournoise de ce discours-espéranto et de ce langage pris en glu, bouche scellée. La droite n'a nullement renoncé à gouverner, et son seul désir est de pouvoir continuer à opposer une fin de non-recevoir à ceux qui veulent la vaincre. Son silence est toujours la négation de l'Autre, une négation qui n'admet pas de contradiction puisque c'est celle du Maître. Et si ce corps lisse fait peur, c'est que, dans ses actes de parade, il recèle plus que jamais, comme tout pouvoir bourgeois inquiet, un cadavre dans le placard.

Revenons à la rencontre Fabre-Marchais. Si Marchais regardait beaucoup les spectateurs, et beaucoup moins Fabre, l'autre n'avait d'yeux que pour son interlocuteur, des yeux à la fois émus, irrités et admiratifs. Je ne crois pas avoir jamais vu à la télévision un bourgeois, homme politique ou journaliste, accorder un tel regard à un leader ouvrier (un regard d'autant plus remarquable qu'il lui était à peine adressé). Tous les journalistes qui interviewaient Marchais, jusqu'à ces derniers mois, se retranchaient dans l'attitude à la fois méfiante, amusée et un peu crâneuse que leur permet leur petit pouvoir de studio, et l'arrogante niaiserie de la télévision giscardienne. Et quand un ouvrier moins prestigieux arrive sur le plateau, dans les émissions-débat à caractère social, il est presque toujours aussitôt nappé dans cette discrète sollicitude dont on entoure, pour la circonstance, la prise de parole des classes dominées.

Ce soir-là, c'était l'accent de cette parole qui résonnait, un peu trop fort comme d'habitude, mais porteur d'une volonté de combat qui s'est fait entendre.

Jean-Pierre OUDART.

P.S. — Une certaine doxa, puritaine et technocratique, de gauche, agite beaucoup, en ce moment, le thème de la politique, ou de l'état-spectacle. Au-delà de cette critique de l'inflation de la mise en scène du corps politique, a-t-on réfléchi à ce qu'est le corps télévisuel du pouvoir, au fait que les contradictions, les complicités, les petites différences, soient jouées et orchestrées dans un espace de mise en scène en extension à un ensemble social ? Ce qui passe désormais dans le circuit de l'information, ce ne sont pas seulement des discours, mais des corps. Et la télévision voue le corps politique bourgeois à un « potlatch » très singulier, dans la mesure où, sa dépense de langage étant sans commune mesure avec la densité de ses discours, ces discours sont voués à se multiplier, par le jeu des petites différences, pour maintenir une possibilité de dépense relativement constante, surtout en période préélectorale. La politique-spectacle consiste à doter le corps politique d'une seconde peau, d'un autre corps, dont la fonction est peut-être principalement d'incarner un **imaginaire de la dépense**, non pas somptuaire, mais intensément moralisé, au sens où il y va pour ce corps du devoir de se dépenser, la dépense scénique étant signe de santé et de vertu politique (avec des tactiques d'intervention très diverses, allant de la grande compétition sportive aux jeux de surenchère, en passant par les défis rituels, etc). Par quoi cet imaginaire est-il travaillé ? Par le mutisme des appareils. Un pouvoir conservateur ne peut tenir qu'un discours réactif sur ses conditions et ses perspectives d'exercice, et la dépense imaginaire à quoi il se voue joue alors un rôle d'écran par rapport à son silence profond et oppressant, en s'efforçant de rallumer, ici et là, quelques adorations charismatiques. A un moment où l'idée même de pouvoir est, dans notre époque-charnière, en train de devenir, inexorablement, un mauvais objet, qu'on exorcise ici en ressuscitant des figures impériales d'ailleurs (Hitler et Staline, ce faux couple dont tout le monde s'accommode si bien aujourd'hui).

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 57650 - Imprimé par Abexpress, Bondy - 656.70.82.
Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze - PRINTED IN FRANCE.

CAMPAGNE D'ABONNEMENTS AUX CAHIERS

CHER ABONNE, CHER LECTEUR,

Depuis septembre 1976, les CAHIERS DU CINEMA paraissent régulièrement à chaque fin de mois, dans les kiosques. C'est sur la base de cette régularité que nous faisons appel aux lecteurs pour que, massivement, ils s'abonnent à notre revue.

Seul un nombre important d'abonnés peut permettre à la revue de maintenir cette stabilité, et d'envisager l'avenir avec confiance.

Il nous faut assez vite atteindre le cap des 5 000 abonnés, chiffre qui assure à la revue une base économique saine.

Pour cela nous lançons dès aujourd'hui une campagne d'abonnements (voir l'offre spéciale en fin de numéro) à laquelle nous invitons tous nos lecteurs à participer.

Nos abonnés peuvent y participer à leur manière, en faisant connaître la revue autour d'eux, en faisant s'abonner leurs amis.

Cette aide nous est précieuse.

ABONNEZ-VOUS !

VOIR NOS CONDITIONS D'ABONNEMENT EXCEPTIONNELLES EN PAGE 35